NUMÉRO 1037 — 1er JANVIER 1950

MERCVRE DE FRANCE

FONDATEUR ALFRED VALLETTE

★

BALZAC

MERCVRIALE

GAZETTE

LE
MERCVRE DE FRANCE

fondé en 1890 par Alfred Vallette

reparaît le 1er de chaque mois depuis le 1er Janvier 1947

RÉDACTEUR EN CHEF : S. DE SACY

	France et Union Française	Étranger
Un an	1.250 fr.	1.600 fr.
6 mois	650 fr.	850 fr.

LE NUMÉRO : 125 francs.

26, RUE DE CONDÉ, PARIS (6e).
Tél. : ODÉon 02.13 — R. C. Seine 80.493 — Chèques postaux 259.31 Paris

Comptes rendus

Les ouvrages doivent être adressés impersonnellement à la revue. Les envois portant le nom d'un rédacteur sont considérés comme des hommages personnels, et la revue ne se regarde pas comme engagée à les signaler.

Exemplaires rognés

La revue peut être fournie rognée aux abonnés, sur simple demande faite soit au moment de l'abonnement, soit en cours d'abonnement.

A défaut de cette demande, elle est envoyée non rognée.

Changements d'adresse

Toute demande de changement d'adresse doit être accompagnée de la dernière bande et de la somme de vingt francs en timbres.

Correspondants du « Mercure » à l'étranger

Pour simplifier les formalités financières d'abonnement à l'étranger on peut s'adresser :

En Belgique, à M. Henri PIRON, 40, rue Aviateur-Thieffry, Bruxelles, C. C. P. 107.363 (un an : 275 francs belges, 6 mois : 145 fr. belges, le numéro : 25 francs belges).

Au Brésil, à l'Agencia Francesa de Assinaturas, 28, Teofilo-Otoni, 3e andar, Rio de Janeiro.

Au Canada, aux Messageries France-Canada, 5466, avenue du Parc, Montréal.

En Grèce, à la Librairie Kauffmann, 28, rue du Stade, Athènes.

En Égypte, à la Librairie Au Papyrus, 10, rue Adly Pacha, le Caire.

LETTRE SUR LA NAISSANCE DE LA "JEUNE PARQUE"

par PAUL VALÉRY

La lettre que l'on va lire, je l'ai retrouvée, l'hiver dernier, alors que, retenu à la chambre par la maladie, je relisais maints écrits qui concernent la fin de la guerre de 1914-1918 et les premiers temps de la nouvelle paix.

Cette lettre, qui ne porte pas de date, mais tout juste l'indication d'un jour de la semaine, fut apparemment composée en 1920, au printemps. Elle est entièrement manuscrite. Elle me semble remarquable parce qu'elle apporte de vives clartés sur la vie spirituelle du poète, tout d'abord, sur la genèse, ensuite, d'une de ses œuvres capitales, enfin sur les problèmes de l'actualité en littérature.

En publiant cette lettre, je n'ai pas dessein de la commenter. Elle est admirablement explicite. Je me contenterai donc de donner quelques renseignements sur le principe de cette correspondance.

Peu de temps après la fin de la guerre, j'avais entendu Francis Jammes faire lecture publique de plusieurs des poèmes qu'on trouve dans son livre La Vierge et les sonnets. *Cette lecture avait eu lieu à « la Maison des amis des livres ».*

Adrienne Monnier m'ayant invité, quelque temps après, à prononcer une conférence dans le même lieu, je me rendis à sa prière amicale et fis une causerie dont le titre était Guerre et littérature *et dans laquelle j'évoquais « l'olympienne sérénité » du poète. Cette conférence fut éditée et Valéry en eut ainsi connaissance. Le lecteur en sait maintenant assez pour comprendre, en toutes les parties, l'étonnante méditation à laquelle se livra l'auteur de* la Jeune Parque.

On voudra bien le croire, je pensais souvent à cette lettre de

Valéry, à cette lettre qui, d'ailleurs, marqua le commencement d'une amitié. Valéry, j'imagine, devait, lui aussi, se rappeler ce texte. Je crois me souvenir qu'il m'en demanda une copie, je ne saurais dire à quel moment. Le message est de telle importance qu'il mérite d'être mis sous les yeux des observateurs et des lettrés.

GEORGES DUHAMEL

Samedi

40, Rue de Villejust

Mon cher confrère,

Je vous remercie de m'avoir envoyé votre conférence que j'avais le regret de n'avoir pas pu entendre quand vous l'avez donnée, l'hiver passé, à la Maison des Amis des Livres.

Je l'ai lue avec un très grand intérêt, car si quelqu'un pouvait examiner ce rapport de la Guerre avec la Littérature, prononcer un jugement non léger, ni entaché d'arrière-pensées personnelles, ni brutalement borné, — il me semblait que ce dût être vous. Je ne me trompais pas; et l'ensemble de vos réflexions qui s'achève par un doute dont on sent qu'il a été conquis sur vous-même par le souci de la rigueur, me laisse la sensation que j'aime entre toutes : celle de la volonté du vrai.

Mais, entre toutes les pages, celle que j'ai le plus soigneusement considérée est celle où j'ai cru lire mon propre cas. Ainsi le lecteur d'un livre de pathologie s'attarde, dans l'épouvante passionnée, devant le chapitre qui le concerne.

Je ne sais de qui vous parlez vers le bas de la page 36, — mais l'espèce de poète ou d'amateur qui vous écrit, s'est arrêté de lire quand ses yeux eurent vu ceci : « Je fus frappé par la paisible inactualité des poèmes que j'entendis ».

M'étant recueilli, je me suis demandé quelles réflexions vous auriez faites sur moi-même.

Médecin que vous êtes, et qui tendez certainement à l'être surtout des « âmes » — je vous présente un cas singulier. Le voici dans sa simplicité :

Je me livrais, — depuis 1892, — à des pensées et à des problèmes toujours plus éloignés de la poésie, et même de toute littérature praticable.

Plus j'allais, plus j'étais sûr, sans même y songer, de ne revenir jamais à l'exercice des lettres. J'accumulais seulement des notes ou idées; mais si diverses, et si libres de toute intention de les *utiliser*, que la seule pensée de les reprendre et d'en faire quelque ouvrage me paraissait absurde. Je trouvais une satisfaction presque *animale* dans l'habitude d'exercer mon esprit : car l'esprit est aussi une sorte de bête, qui a ses instincts, — qui, peut-être, est capable de cette monstruosité logique : se fabriquer du nouveau par habitude!

La guerre vint. Je perdis ma liberté intérieure. Spéculer me parut honteux, ou me devint impossible. Et je voyais bien que toutes mes réflexions sur les événements étaient vaines ou sottes. L'angoisse, les prévisions inutiles, le sentiment de l'impuissance me dévoraient sans fruit. C'est alors que l'idée en moi naquit de me contraindre, à mes heures de loisir, à une tâche illimitée, soumise à d'étroites conditions formelles. Je m'imposai de faire des vers, de ceux qui sont chargés de chaînes. Je poursuivis un long poème.

Et voici où je voulais en venir. Voici le souvenir où m'a reconduit tout à l'heure votre mot sur l'Olympienne Sérénité :

Ce poème (qui fut appelé *la Jeune Parque*) présente toutes les apparences des poèmes qu'on aurait pu écrire en 1868 comme en 1890. « Tout se passe » comme si la guerre de 1914-18, pendant laquelle il a été fait, n'avait pas existé.

Et moi, pourtant, qui l'ai fait, je sais bien que je l'ai

fait *sub signo Martis.* Je ne me l'explique à moi-même, je ne puis concevoir que je l'ai fait, qu'en fonction de la guerre.

Je l'ai fait dans l'anxiété, et à demi contre elle. J'avais fini par me suggérer que j'accomplissais un devoir; que je rendais un culte à quelque chose en perdition. Je m'assimilais à ces moines du premier moyen âge, qui écoutaient le monde civilisé autour de leur cloître, crouler; qui ne croyaient plus qu'en la fin du monde; et toutefois, qui écrivaient difficilement en hexamètres durs et ténébreux d'immenses poèmes pour personne. Je confesse que le français me semblait une langue mourante, et que je m'étudiais à la considérer *sub specie aeternitatis*...

Il n'y avait aucune sérénité en moi. Je pense donc que la sérénité de l'œuvre ne démontre pas la sérénité de l'être. Il peut arriver, au contraire, qu'elle soit l'effet d'une résistance anxieuse à de profondes perturbations, et réponde, sans la refléter en rien, à l'attente de catastrophes.

Sur ces questions, toute la critique littéraire me semble à réformer. Telle qu'on la pratique ordinairement, l'opération de remonter des œuvres à leurs auteurs est illusoire. Etc. Etc.

Quelle longueur!.. Je ne voulais que vous dire toute mon estime et vous exprimer mes remerciements, et je vous fais une espèce de confidence! — Je vous prie de m'en excuser, de ne vous en prendre qu'à vous-même qui m'avez jeté dans ces souvenirs, et de me croire

Très cordialement vôtre

PAUL VALÉRY.

LETTRE A UN AMI

par LOUIS GUILLOUX

Le bruit, mon cher Jean, est le plus vieil ennemi des hommes, j'allais écrire : des hommes de ma (de notre) sorte, ne me retenant de le faire que par fausse modestie. Mais je l'écris enfin, parce que c'est la vérité. Si peu qu'il se passe en moi, je tiens à ce peu, et j'ai depuis longtemps reconnu que le bruit empêche quoi que ce soit de se passer. Il me faut le silence pour être, et pour faire. C'est une des raisons pour lesquelles j'aime la nuit.

C'est une faiblesse très humaine et très incommode que d'être sensible au bruit comme je le suis ou suis devenu. Ces lentes élaborations de pensées ou d'images dont ce que j'appelle mon esprit est le siège, tout bruit tend à les détruire, à les recouvrir, à les effacer, comme on effacerait avec un chiffon sur le tableau noir le croquis légèrement tracé à la craie. Il faut tout recommencer. Ou plutôt : que tout se recommence, Dieu aidant. Mais Dieu n'aide pas toujours. Il faut attendre, recommencer à attendre. C'est là, quand il s'agit de choses à faire, qu'on peut bien en venir à se dépiter et à tout laisser en plan.

Le bruit, c'est l'interruption et la cassure; plus encore dans certains cas, c'est la dérision, l'index pointé du petit démon mesquin qui s'agite et silencieusement fait : non. Quelle brusque nostalgie! Il y a un instant encore je me sentais, je te le jure, inspiré, joyeux, bondissant, emporté par cet élan des meilleurs jours, à l'aise dans le difficile. N'est-il pas vrai que dans les bonnes périodes de travail tout se rapporte au sujet dont on est pris? L'esprit, excité au plus haut point, agit comme un puissant aimant ou comme un trébuchet; au lieu de vous contrarier, tout ce qui se passe autour de vous vous anime et vous pousse : tel mot entendu, tel geste surpris vous met de nouveau en branle, vous ouvre une porte à laquelle vous ne pensiez pas; telle phrase sur laquelle vos

yeux sont tombés par le plus grand des hasards se trouve justement être la phrase que vous cherchiez et qui va vous conduire un peu plus loin. Il semble que le monde entier soit à votre service, qu'il n'existe que pour cela, que tout ce qu'il est converge vers un même point, qui est celui de votre préoccupation, comme les points lumineux à travers le foyer d'une lentille. Ce sont là des états de fertilité, d'accueil et de restitution, de poussées et de découvertes qui expriment une des formes de ce qu'on peut appeler le bonheur. Mais voilà que ce foutu gamin en vacances a fait éclater un pétard sous vos fenêtres. Tout s'écroule, les oiseaux s'envolent. Et le gamin qui s'est à moitié brûlé les doigts se cavale en rigolant pour mieux cacher qu'il a eu peur, ce qui ne l'empêchera pas de recommencer dans dix minutes. Vous avez fait un bond sur votre chaise, tape-cul, comme un mauvais cavalier au manège, et vous voilà la plume toute bête, furieux et vous grattant le poil et vous demandant « que s'est-il passé » et ne sachant d'où vous revenez, sinon de Pontoise...

...Les pires journées sont celles de contrariété où l'on aurait travaillé si telle visite n'était survenue, s'il n'y avait pas eu telle chose à faire qu'un autre aurait pu faire à notre place (mais il n'était pas là), si telle lettre ne vous était arrivée, si, dès le matin, vous n'aviez commis la folie de lire le journal. Un homme sensé et soucieux de son travail devrait s'y mettre dès le matin, ayant pris la précaution de ne voir personne, de ne parler avec personne, de ne rien lire. Mais oui, un homme moyennement raisonnable devrait au moins s'entourer des précautions qu'il sait nécessaires à la bonne conduite de la seule chose qu'il ait appris à aimer pour elle-même, c'est à savoir, son travail. Un homme tout à fait raisonnable aurait de plus pris le soin de préparer dès la veille son travail du jour. Il ne devrait jamais se mettre dans le cas de se demander ce qu'il va faire, il devrait le savoir et y aller tout droit. Non seulement on perd beaucoup de temps à « chercher » son travail, mais on y gâche ses dispositions. Le travail exige une discipline sévère et au besoin quelque rudesse. Il faut aussi apprendre à barrer sa porte. S'il arrive que malgré tout cette porte soit forcée, il faut apprendre à se défaire sur-le-champ des fâcheux. Quand j'étais à l'*Intran*, il y a une bonne vingtaine d'années, je voyais dans le bureau de Fernand Divoire deux petites affiches : « Les biophages sont ceux qui mangent la vie des autres », disait l'une, et l'autre : « Les visites font toujours plaisir, si ce n'est quand elles arrivent c'est quand

elles s'en vont. » La première de ces inscriptions était peut-être de Fernand Divoire lui-même; quant à la seconde, je la crois empruntée à Marcel Schwob. Elles produisaient tout l'effet attendu, et si par malheur il arrivait qu'elles y manquassent, on pouvait compter que Fernand Divoire, lui, ne manquerait pas de rappeler à l'ordre l'oublieux en lui désignant d'un doigt souriant et muet les deux textes accrochés à son mur. J'ai beaucoup de plaisir à me dire que je ne me suis jamais mis dans ce cas-là. Il est de fait que mes rapports avec Divoire qui m'avait accueilli à l'*Intran* étaient nuls. J'avais donc très peu d'occasions de pénétrer dans son bureau...

...Plus je vis et plus je deviens sensible au temps perdu, à celui que les autres me font perdre. A cet égard j'agis encore avec une incroyable légèreté bien que depuis quelque temps je sache mieux me défendre. Mais de quel nom qualifier l'attitude des autres à mon égard, qui se soucient si peu du temps qu'ils me prennent? Et comment qualifier aussi — peut-être d'outrecuidance — le sentiment qui me pousse à dire qu'ils devraient y regarder à deux fois, qu'ils devraient savoir? Mais loin de rien savoir il leur arrive de me dire : « vous qui avez le temps, vous qui n'avez rien à faire... »

L'autre année quelques jeunes gens venaient assez souvent me voir et j'avais convenu avec eux qu'usant d'une absolue franchise je ne les recevrais qu'à la condition de n'en subir aucune gêne dans mon travail, que si leur visite devait me déranger je le leur dirais et dans ce cas ils promettaient de partir sans insister et sans se fâcher. Poussant plus loin encore la précaution, il avait été entendu entre eux et moi que lorsque je voudrais ne pas être dérangé du tout, j'accrocherais à ma fenêtre un signe quelconque, par exemple un oripeau d'une couleur convenue et que, tant que l'oripeau serait là, cela signifierait qu'on ne devait même pas frapper à ma porte. Qu'est-il arrivé? Que je ne me suis jamais servi de l'oripeau, cela m'eût semblé à moi-même assez impudique, que je n'ai eu que très rarement recours à l'autre moyen convenu, la déclaration pure et franche qu'on me gênait, qu'il ne fallait pas insister pour le moment, mais remettre à une autre fois (dont je ne pouvais d'ailleurs jamais garantir qu'elle serait la bonne). Au reste, cette pratique même n'eût jamais été qu'un pis aller, le mal causé par la visite ne tenant pas uniquement au temps qu'elle dure (bien que le temps qu'elle dure, qu'on la laisse durer, soit naturellement très important)

mais bien davantage peut-être au fait de la simple irruption, de la pure et simple interruption, de la panne. Tout le mal peut être accompli en une seconde, mal irréparable souvent. Conrad a écrit là-dessus quelques pages définitives à propos de la visite d'une certaine fille de général. Tu les connais sûrement. Si tu étais près de moi nous les relirions ensemble. « Ni murs ni fossés n'entouraient ma demeure. La fenêtre était ouverte aussi à la meilleure amie de mon travail, la chaleur, au paisible soleil rayonnant sur la campagne qui s'étendait autour de moi infiniment secourable. Mais à vrai dire je n'avais pas su depuis des semaines si le soleil brillait sur la terre et si là-haut les étoiles suivaient encore leur cours accoutumé. Je consacrais alors mes jours aux derniers chapitres de mon roman *Nostrome...* » Mais la citation est trop longue. Ouvre les *Souvenirs* de Conrad à la page 197 et lis à partir de : Les ermites dans leurs cellules... jusqu'à la page 207.

...Un autre désagrément est celui de la visite attendue et qui n'arrive pas. Je ne sais si ce désagrément-là n'est pas le pire de tous. La visite inattendue produit la catastrophe, c'est un coup à pic, un éclatement mortel, l'agression au coin de la rue. Mais la visite attendue et qui n'arrive pas, quel supplice!

Le rendez-vous était pour 10 heures. Tout était parfaitement entendu, réglé, convenu, il n'y avait pas d'erreur possible : j'étais sûr et certain que ce monsieur qui m'avait écrit si gentiment pour me demander à me voir viendrait à 10 heures et j'avais pris mes dispositions en conséquence. C'est-à-dire que je n'avais rien fait, rien entrepris, rien pu entreprendre bien entendu, que je m'étais tenu à sa disposition, ce qui est une manière de dire un peu brève qui recouvre une complexité infinie (et n'ai-je pas un peu peur en ce moment d'entrer dans l'analyse de cette complexité et de m'y égarer), bref, j'avais tout subordonné en moi et autour de moi à cette visite consentie, que je pouvais espérer agréable, dont j'attendais peut-être quelque bonheur : espoir caché dans tout inconnu, comme l'espoir qu'un jour le facteur peut-être me *délivrera* la lettre miraculeuse. Mais voilà qu'il est 10 h. 15 et il n'est encore venu personne. L'imagination a déjà eu tout le loisir de lancer sur toutes les routes possibles ses estafiers à la recherche, comme dans une forêt primitive, du personnage attendu. Mais en vain. On sait à quoi s'en tenir. D'où vient que le simple aspect des lieux

qui pourtant n'ont pas changé vous dise si clairement que personne ne viendra? Comment se fait-il donc que l'on continue d'attendre et d'espérer? Curieux abandon de soi-même sur sa lancée... On continue d'aller et de vivre sur la routine qu'on vient de se créer et qui vous mobilise à fond. Où donc sont descendues pour lors les chères images qui vous faisaient vivre? Renvoyées. A cause de la visite qui n'aura pas lieu. Vous êtes dans l'envers de la visite. Dans l'enfer de la visite. La visite devient une pointe chargée d'électricité que vous sentez tout près de votre nuque. Un geste maladroit, un geste un peu plus vif d'impatience par exemple, et tout serait dit. Votre cerveau tout entier vibre de cette électricité pointue. Tout peut tourner, aller au grand vide blanc du vertige, à la roue écarlate de la colère. Pourquoi me fait-on cela à moi? Pourquoi ce monsieur n'est-il pas venu? Qu'il vienne tout de suite! Qu'il se montre! Allons, faites entrer! Chose promise, chose due. Ou bien est-ce que la lettre par laquelle je répondais à la sienne en lui disant que j'aurais tant de plaisir à le voir ne lui est pas parvenue? Mon Dieu, tout est possible. Il est peut-être malade. Sa femme est peut-être morte. Mais en tout cas, moi je suis là, avec cette visite dans le dos, sur le dos, dans la tête, sur la tête, dans la poitrine et dans mes mains gourdes, jusque dans les cheveux et jusqu'au fond des yeux qui scrutent malgré moi la rue. C'est l'anti-visite, la présence même de l'absence, sensible partout dans la pièce lourde, comme un bloc de fer qui fausse l'orientation de ma boussole. 10 heures et demie. 11 heures moins le quart. je devrais bien me considérer comme libre et ne plus penser à ce monsieur qui m'a posé un lapin. Comme s'il suffisait de vouloir être libre pour l'être, comme si je pouvais me rétablir en moi-même d'un coup comme un acrobate! Longtemps encore après qu'il sera archi démontré et plus clair que le jour qu'il ne viendra aujourd'hui personne, je ne cesserai pourtant pas de n'être occupé et désoccupé que de cette drôle d'affaire. Et voilà encore du temps bien perdu comme si j'en avais à revendre. Au diabe! A tous les diables! Mais au point où nous en sommes, les diables eux-mêmes n'y peuvent rien. Mais revenons à nos jeunes gens. J'ai encore un mot à te dire à leur sujet...

Je dois en effet, pour être complet sur le sujet de mes jeunes gens, noter qu'ils se révélèrent à l'usage aussi incapables que moi de mettre en pratique ce dont nous avions convenu. Bien souvent il m'est arrivé de les recevoir bien qu'ils me déran-

geassent et il est impossible que la conversation ne s'en soit pas ressentie, ce qui les a mécontentés. Il est arrivé quelquefois, au bout d'un certain temps, que nous parlions ensemble, que j'ai rappelé à certains avec mille précautions ce dont nous avions convenu, de manière à leur faire comprendre qu'il était temps de me laisser à moi-même, mais ils se sont vexés. Peu à peu je ne les ai plus revus.

Voilà donc certains des inconvénients auxquels un homme de travail puisse être en butte en ce bas monde. Mais il en est encore d'autres dont la société n'est plus directement comptable (resterait à savoir dans quelle affreuse mesure elle peut l'être indirectement). Je veux parler non plus des « inconvénients » mais des dangers issus du dedans, bien plus graves que n'importe lesquels qui viendraient du dehors, bien plus obscurs et par là même bien moins gouvernables; géologiques, en un sens, imprévisibles, comme les sautes de vent. Mais l'abondance des comparaisons qu'on peut produire n'épuisera pas l'étendue du sujet. Au premier rang de ces dangers se place ce que j'appelle pour mon compte la désaffection et le retournement. Soudain on ne croit plus à ce qu'on était en train de faire. Tout se grisaille et s'attiédit en quelques instants comme un ciel qui se recouvre par le plus beau des jours, quand personne ne l'eût cru possible. Tout se dédore et se poussiérise. On ne marche que dans des cendres. Le charme, comme on dit, s'est rompu. On n'y croit plus. Il n'y a plus rien à faire. Il ne se passe plus rien. La lumière est basse, à peine boréale, et on ne sait jamais combien de temps cela va pouvoir durer. Que s'est-il passé? Rien qu'on sache, rien qu'on puisse nommer. On est tombé dans cet ingrat crépuscule comme on aurait attrapé la scarlatine, sans le savoir. Cela vous est arrivé, et voilà tout. Cela quoi? La pire des choses, le plus grand malheur qui puisse frapper un homme : la perte de l'illusion. Perte heureusement momentanée. Que si elle devait durer elle conduirait tout droit à la mort. Le goût de la vérité est peut-être mortel. (Et n'est-ce pas à cela que faisait allusion Crevel la veille de son suicide quand il parlait d'un certain goût de vérité? Sous la plume de qui ai-je lu cette importante révélation? Je rencontrai ce jour-là Crevel dans un des salons de Lutetia où se tenait une première réunion pour l'organisation du Congrès International des écrivains antifascistes pour la défense de la Culture. Il s'agit de cette même réunion dont Simone Tery a voulu faire une espèce de peinture dans les premiers chapitres d'un livre intitulé *Le Cœur Volé*,

et où tu trouveras un portrait animé de ton serviteur qui, que, quoi, donc... Très amusant. Je vis donc là Crevel. Il s'approcha de moi et me dit : Je suis Crevel, vous êtes Guilloux, vous êtes Guillel je suis Crevou. Le lendemain matin, nous apprenions qu'il s'était suicidé.) Les feux de l'illusion éteints, nous rentrons dans la coulisse. C'est une autre coulisse que celle des rêves. Celle-ci est parfois enchantée, celle-là non. Jamais. Il y règne la nuit des sous-sols et des caves. C'est l'envers des choses. L'héméralopie est un terme savant qui désigne le mal dont sont atteints les malheureux qui n'y voient pas la nuit. Là, je deviens héméralope, au point de ne pouvoir rien distinguer de ce qui garderait encore un vague reflet de lumière. C'est le supplice de ne pouvoir rien dire de ce qu'on sait, une façon de néant à travers lequel il n'est permis que de tâtonner dangereusement. Dans ce monde nocturne tout ce qui vous plaisait tant se transforme dans le sens du pire. Tout devient plat et médiocre, absurde et même niais. Comment a-t-on pu passer son temps à de pareilles sottises, et ne vaudrait-il pas mieux les détruire et en détruire les traces, puis les traces des traces, plutôt que de courir le risque en les laissant subsister de révéler au monde la honteuse imbécillité qui est la nôtre? C'est ce que j'appelle le retournement, la colère contre la chose issue de vous et que vous pensiez aimer le mieux. De telles choses arrivent aussi dans ce qu'on appelle l'amour humain. D'où cela vient-il? Ne le cherchons pas. Il suffit à notre malheur que cela soit, et soit ainsi. C'est de patience qu'il faudra user. Si on sait attendre, si malgré tout on croit encore un peu aux dieux, on peut être sûr que le soleil se lèvera de nouveau.

Ne cherchons pas : hum! Cela dit bien ce que cela veut dire et ne pas dire. C'est quand le quelque chose à trouver est sous la main, mais qu'on craint de se brûler les doigts qu'on dit : ne cherchons pas... Je sais trop bien l'espèce d'horreur — comme du coupable devant la pièce à conviction — que m'ont inspirée autrefois la vue de mes livres dans les vitrines des libraires, avant que j'en sois venu, et je ne sais si cela vaut mieux, à l'indifférence...

...Donc, il ne se passait plus rien. Pendant de longues périodes, les personnages émigraient, ne trouvant plus rien sans doute à brouter sur mes maigres landes. Je ne les voyais pas disparaître : ils avaient disparu. Pas plus qu'on n'assiste à la dernière plongée dans le sommeil, je n'avais assisté au départ de la colonne. Déménagement à la cloche de bois. Sur-

prise de trouver la maison vide. Et je pouvais en éprouver toute l'irritation, toute la colère, tout le chagrin imaginable; rien à faire, aucun signe mystique pour les rappeler et les rassembler.

Tout allait désormais reposer sur les hasards et sur leur bonne volonté. Je savais, d'expérience, qu'ils reviendraient un jour. C'était là tout mon espoir. Mais à force de ne pas assez les aimer — peut-être — à force de ne pas assez les nourrir, il se pourrait bien qu'un jour ils émigrassent pour de bon. Et je ne savais pas si j'aurais pu le supporter.

Rien ne se passant plus, je me mettais à quelque bricole : réparer une serrure, arranger une table boiteuse. Si je songeais à quelque chose, c'était à des études. Comment avais-je fait jusqu'alors sans savoir à fond l'espagnol? Et j'allais jusqu'à reprendre une grammaire...

Mais à quoi bon? Il n'y aurait plus jamais ici de réfugiés espagnols, je ne retournerais sans doute jamais plus à Tolède. Ainsi glissais-je à la pure absence, au pur vide, jusqu'au moment toujours imprévisible où un Dieu inconnu tirait d'exil l'un ou l'autre de mes personnages. Il arrivait comme une estafette, portant la bonne nouvelle que la colonne était en route pour rentrer au bercail. Ce pouvait être tout aussi bien le moindre d'entre eux, Félix Marmignon par exemple, le peintre employé d'octroi. Je l'accueillais avec allégresse, ravi de voir qu'il n'avait guère changé, un peu surpris seulement peut-être de m'apercevoir qu'il avait un si grand nez. Vraiment, je n'aurais pas cru qu'il avait le nez si long et si pointu...

ÉCRIT DE BABYLONE

par LOUIS GUILLAUME

Super flumina Babylonis...
(Ps. CXXXVII.)

Fragment d'argile millénaire
déchirant le temps,
tu pèses sur l'épaule de cette journée
que lasse la fin de l'hiver.
Déjà dorment les arbres nus
jeunes d'un siècle,
aplatis dans l'herbier du ciel
tels des algues venues d'au delà des tempêtes.
Déjà dorment les arbres nus
et l'heure est un fruit dans leurs branches.
Faut-il traîner ta pierre arrachée aux ruines,
vie aux indéchiffrables caractères?
Pourquoi ces battements aux tempes,
ces lentes marées de poitrines,
quand la terre, grain de sable,
vogue et tourne et les ignore,
quand, sous le poids des saisons,
l'arbre meurt humainement
et pourquoi, pierre de Babylone,
notre cœur est-il aussi dur,
aussi mystérieux que toi?

Rivières sacrées de la mort,
quand descendrai-je au fil de vos courants?
Alors, toutes larmes contenues
couleront vers le fond des vallées,

tout sang prisonnier se perdra dans l'air,
cette chair ira demander
par toutes les veines du sol
la communion des racines,
ces os disjoints seront les signes
d'une magique écriture
dans la nuit d'une glaise éternellement neuve.
Babylone, alors, émergea du désert.
Chapelet sans fin dans les mains de Dieu,
les soirs suivront les soirs sous les mêmes étoiles,
les cœurs blesseront d'autres cœurs
et ta poussière, brique des anciens temples,
fera la semence des mondes.

Mais toi,
toi qui t'enlises dans la solitude
comme un caillou dans l'ornière,
tu seras morte et immortelle,
et je ne cesserai de souffrir
de naissance en naissance
en attendant que tu me reconnaisses.



Jadis griffeuse d'argile,
une main qu'arme un stylet
m'entraîne dans son sillage.
Je me dissous dans une ombre
aux joyaux d'ambre et de sueur.
Des pleurs, des bracelets fauves
se ravivent au passage.
Au bord des fleuves bibliques
s'éveillent des feux nomades
et l'amour plante ses tentes.
En un troupeau de gazelles
s'anime une allée de sphinx
où des porteuses d'amphores
se figent en colonnades.
Un vieillard lit dans les astres

et prévoit que je vivrai
auprès d'une mer païenne
sous le signe horizontal
d'un esclave supplicié.
Pour les rois surgis des dunes
auxquels parlait le simoun
la bouche contre la bouche,
pour les danseuses fragiles
charmant des vipères rouges,
dans le dialecte des scribes
il tresse des épitaphes
et sa main griffe l'argile.



Sur chaque versant de la durée,
ô pierre au sommet de moi-même,
les siècles s'immobilisent.
L'homme éternel meurt à chaque minute.
Dieu l'attend. Les temples s'effondrent.
Tous les voiles qui se déchirent
disent que les temps sont venus
mais l'abîme se creuse au cœur des galaxies.

Vagues de poussière,
branches d'autrefois pour des oiseaux morts,
épaves de la pluie, vaisseaux de sécheresse,
bateaux sur des pistes futures,
ce vent qui me gonfle aujourd'hui,
je le restitue à vos ailes,
à votre écume, à vos mâtures.
Chassé des villes englouties,
seul — je suis seul et double attaché au rivage,
et cette pierre que je tends
à qui refuse de la prendre,
c'est la liberté de l'espoir.



Je te vois dans un pays de palmiers
et de temples écroulés.
Sur une colonne foudroyée,
les mains à plat sur les genoux
comme un bûcheron qui repose,
tu regardes vers les défilés de la soif.
Tu attends — et je ne viendrai pas.

Je te vois dans un pays de granit
et de barques échouées.
Il est tard pour toutes les voiles.
Sur la falaise du couchant,
dans le péristyle des pins,
ta robe blanche est un signal.
Mais la mer n'est plus mon domaine.

Je te vois au faîte d'une montagne.
Sur le foyer d'une cabane de berger,
dans un langage disparu,
tu écris mon nom dans la cendre.
Les fumées, les clochers t'appellent vers la plaine.
Pour moi, c'est le silence.
Loin de toi, des ronces me retiennent.

Je te vois, car tu es contre moi.
Je te vois, mais tu es transparente
et j'aperçois l'autre dans l'altitude,
toujours une autre à travers toi
qui veille au seuil de l'absence,
guette à l'horizon l'arrivée
d'un autre au fond des âges qui ne t'a pas quittée.



Babylone! cité de mon désert,
jardins blessants, roses de pierre, futaies d'argile,
de tout mon passé à venir

je descends tes fleuves taris
et brasse des flots de silice.
Me voici à cheval sur une outre de vent,
tel un conquérant de Ninive.
Me voici. L'arbre du présent
tremble, aussi étrange à mes yeux
que les serpents qui se tordaient
aux carrefours de tes présages.

Un chant de flûte — parfum des oasis —
sème ses clous d'or dans la nuit.
Vénus veille. Les femmes lumineuses
toutes droites sur les remparts,
les femmes-feuilles jonchant le sol des temps,
rêvent sous leurs limbes de sang.
Une grande coulée minérale
mêle les ossements et les forêts calcaires.
Une flamme de tous les soirs
qui sur les brisants des naufrages
danse aux confins de l'occident,
une fleur de chaque matin,
une joie tenace et futile
ensevelie au plus profond
du puits où dorment les mirages,
une femme de ce temps-là
qui renaîtra dans deux mille ans
sous les étoiles de l'exil,
m'attend dont je connais la voix.

L'ÉTHIQUE DE LA GLOIRE AU DIX-SEPTIÈME SIÈCLE

par OCTAVE NADAL

A mon frère André.

Entre l'humanisme de la Renaissance qui s'efforce, sans y parvenir d'ailleurs, de trouver un compromis entre foi et raison, providence et nature, et le siècle de Louis XIV où triomphent les vertus naturalistes et les formes instinctives, une humanité se découvre assez hardie pour abandonner son Dieu et renoncer la Gloire céleste; oubliant la culpabilité originelle et jusqu'au sens du grief divin, elle ose concevoir l'éthique d'une *Gloire du Monde,* créatrice d'un ordre neuf et viable. Sans alibi désormais, l'homme aperçoit de ce côté, de son côté, ses commencements et ses chances d'être; il entend se vérifier selon les mouvements et les lois propres à son âme et à son corps. Plus avide d'être que de connaître, plus donné qu'abandonné, plus impatient d'épreuves que de plaisirs, si l'ennui du Ciel lui est venu, Versailles ne l'a pas encore enveloppé dans ses fatalités de nature, ses disgrâces et ses solitudes de raison; si la vertu chrétienne ne le crée plus, il reste pourtant debout d'une autre manière, inaugurant cet âge fabuleux du sublime qui trouvera son illustration sur la première grande scène tragique que notre pays ait connue.

Certes on peut reconnaître dans l'attitude glorieuse de cette époque la volonté des stoïques et des renaissants, l'affirmation d'une sagesse et d'une lucidité. Pourrait-on s'y tromper? Une énergie spirituelle indomptable, un examen scrupuleux de l'homme en solitude ou en public, et, dans le danger, un appel à lui seul; des débats toujours repris pour expliquer les actes, les justifier, les élever à la dignité de modèles; toutes ces bouches glorieuses qui semblent proclamer on ne sait quelle vocation; ces pointes, ces picoteries, ces tournois d'idées et de sentiments, ces péchés de nuance où paraissent le plus fin comme le plus trouble du cœur et de l'esprit; mille signes enfin d'une civilisation où l'intelligence est souveraine.

Mais on peut aussi ne pas trouver ces hommes-chevaliers si éloignés des chevaliers du moyen âge, qu'on ne soit tenté d'en confronter les attitudes et les épreuves : absence de sentiments bourgeois; goût du romanesque, hantise de la cime et du précipice; obédience à une règle; ascèse et sensualité; un amour brutal et sublime; une solitude de clan; une conduite à la fois égoïste et fraternelle; un engagement mondain mais en même temps une passion de vie retirée et comme cloîtrée; un devers soi d'une exceptionnelle intransigeance.

A vrai dire, cette époque ne rompt pas avec l'humanisme du XVIe siècle : elle le continue tout au moins dans quelques-unes de ses recherches et de ses inquiétudes, qui ne sont pas forcément de nature humaniste, mais prolongent les quêtes des générations médiévales; surtout, au delà de la Renaissance, elle plonge directement dans l'aventure héroïque que vécut une caste nationale. Mais très vite les humanistes classiques semèrent la broussaille bourgeoise qui devait envahir et recouvrir l'épopée chevaleresque du début du XVIIe siècle. A partir des renaissants, mais de façon plus évidente vers le milieu du grand siècle, il ne pouvait y avoir place en France pour un héroïsme naïf : le temps des chevaliers sans tête était consommé. De même l'homme de la contre-réforme avait oublié le caractère sacral de la religion et le pouvoir absolu de l'œcuménisme chrétien, souverains pendant les grandes périodes de l'âme médiévale. Les sourdes inquiétudes, les audaces et les enquêtes naturalistes de la Renaissance, engagent au XVIIe siècle la religion dans les voies apaisées et fleuries de l'humanisme dévot, ou celles des spiritualistes mystiques. Les exigences de la Gloire font bientôt place à celles de la mesure, de la raison; la passion d'une vie glorieuse au goût du bien-vivre et du bien-être. Vers la fin de l'époque Louis XIII le romanesque, après une longue entente avec l'héroïque, commence à le dévorer; le héros de cour enterre le preux, l'honnête homme, l'homme religieux, le glorieux, l'homme de la Gloire (1). Encore un peu de temps et voici

(1) Dans *Cinna* (1640), la gloire l'emporte sur l'honneur :

— *Une âme généreuse et que la vertu guide*
Fuit la honte des noms d'ingrate et de perfide
Elle en hait l'infamie attachée au bonheur
Et n'accepte aucun bien aux dépens de l'honneur.
— *Je fais* gloire, *pour moi, de cette ignominie.*

En 1694, l'abbé Régnier Desmarais, critiquant *l'Epître au Roi* de Charles Perrault, qui devait être placée en tête du *Dictionnaire de l'Académie,* fait la remarque suivante sur l'expression « combien nous *honore* une protection si *glorieuse* ». « Ce qu'il y a de considérable à observer sur cette phrase, c'est qu'elle roule sur des termes qui ne

Versailles, le courtisan et déjà à l'horizon tout proche le chevalier d'industrie. On peut donc considérer le mouvement dont la Fronde fut la brève et confuse manifestation, comme l'ultime relèvement en France d'un esprit chevaleresque mais non chrétien. Ce sursaut de l'imagination, cette bravoure, cet amour du risque, du sacrifice, de la liberté, ces duels, ces noces de gloire et de sang, cette générosité, magnanime ou cruelle, il revient à d'Urfé, à Retz, à Condé, à Balzac, à Saint-Cyran (2), à Corneille, à quelques autres encore d'en avoir ressaisi le sens et la noblesse; mieux : d'en avoir restitué la fraîcheur et la vitalité. Ils surent retrouver les joyaux de la passion et de la puissance, les flèches et l'avance du cœur, la langue d'une affirmation et même d'une espérance. Mais si proches qu'ils fussent de la violente et massive spiritualité médiévale, ils n'en restèrent pas moins clairvoyants. Chez eux, et chez tous ceux de leur génération, le goût d'agir s'allie à la soif d'être; ils sont à la fois une intelligence et un élan, une passion et un recueillement : leur savoir milite.

Il va sans dire que, principe et fin de l'éthique aristocratique et mondaine sous Henri IV et sous Louis XIII, la Gloire terrestre exaltant les pouvoirs et les dépassements de l'homme, lui communiquait l'ivresse de son indépendance et de sa souveraineté. A l'humilité, au sentiment de sa faiblesse, de sa misère et de son néant que lui avait révélé le christianisme, succédaient la confiance dans la grandeur humaine, dans la volonté, l'initiative et les chances pour chacun de transformer le sort en destin. Attitude profondément irréligieuse; elle n'échappa ni aux orateurs sacrés, ni à Pascal et Nicole, ni de façon générale aux doctrinaires de la foi chrétienne — catholiques et protestants — ni même aux mystiques les moins orthodoxes. Dans son Oraison funèbre de la Duchesse d'Orléans, Bossuet s'élève contre l'influence que la Gloire ne cessa d'exercer sur la noblesse française : « Mais ces idoles que le monde adore, à combien de tentations délicates ne

disent à peu près que la même chose, et qu'ainsi elle tombe dans le vice où tomberait celui qui dirait « je sens combien me fait de plaisir une chose agréable » ou « je sens combien m'est utile une chose si avantageuse », *car l'honneur et la Gloire ne sont pas plus distincts entre eux* que l'agrément et le plaisir, que l'avantage et l'utilité. » Tel était le discrédit et même l'oubli où la notion de Gloire était tombée vers la fin du siècle.

(2) Saint-Cyran écrit à Arnauld d'Andilly : « Je n'ai pas moins un esprit de principauté que les plus grands potentats du monde et que ceux qui sont déréglés jusque-là que d'oser désirer ce qu'ils ne méritent point. Si nos naissances sont différentes, nos courages peuvent être égaux, et il n'y a rien d'incompatible que Dieu, ayant proposé un royaume en prix à tous les hommes j'y prenne ma part. »

sont-elles pas exposées? La Gloire, il est vrai, les défend de quelques faiblesses; mais la Gloire les défend-elle de la Gloire elle-même?... Même ne s'adorent-elles pas secrètement? Ne veulent-elles pas être adorées? Que n'ont-elles pas à craindre de leur amour-propre? et que peut se refuser la faiblesse humaine pendant que le monde lui accorde tout? N'est-ce pas là qu'on apprend à faire servir à l'ambition, à la grandeur, à la politique, et la vertu et la religion et le nom de Dieu? » Tels sont l'avertissement et l'inquiétude exprimés du haut de la chaire par une des voix les plus autorisées de l'Eglise. Et s'il se peut, voici plus incisif encore : « La Gloire : qu'y a-t-il pour le chrétien de plus pernicieux et de plus mortel? Quel appas plus dangereux? Quelle fumée plus capable de faire tourner les meilleures têtes? » Vainement les défenseurs de la Gloire essayaient de rassurer les gens de vertu et de religion. Ils ne parvenaient pas à justifier à leurs yeux la « seule chose qui se peut donner à ceux qui ont tout » et qui « n'est pas tant une lumière étrangère qui vient du dehors aux actions héroïques qu'une réflexion de la propre lumière de ces actions et un éclat qui leur est renvoyé par les objets qui l'ont reçu d'elles ».

Ces définitions, qu'habite un orgueil sans mesure, ne laissaient guère de doute sur le crédit que rencontrait la Gloire parmi ses zélateurs : en vérité ils mettaient en elle leur bien souverain. Ils prétendirent même établir entre elle et la Gloire céleste des échanges et de secrets liens, laissant parfois entendre que la Gloire terrestre, loin d'être sacrilège, participait elle aussi du sacré : « Mais d'autant plus que quelques-uns plus ignorants que dévots et plus paresseux que véritablement humbles, voudraient excuser leur peu de courage en condamnant la Gloire du monde et soutenant qu'elle est contraire à celle du ciel, ils doivent savoir que Dieu *met l'infamie au nombre des supplices de sa justice.* »

Cette position prise par Balzac dans son *Discours de la Gloire* est d'inspiration gallicane. Elle révèle l'intérêt que les politiques, fidèles à l'idée monarchiste, attachaient à la Gloire en tant que stimulant des passions et des vertus civiques. Permettant à l'individu de donner sa mesure de courage, d'audace, d'abnégation, elle ne pouvait le rendre utile au pouvoir absolu sans lui livrer en même temps les instruments et les secrets de sa libération. Ainsi s'expliquait la méfiance que la monarchie marquait aux grands individus dont la morgue et la turbulence avaient si fort inquiété les deux régences. L'é-

thique de la Gloire entretenait parmi eux, qu'ils fussent de race nobiliaire, de bourgeoisie, ou de menu peuple, cet esprit d'indépendance, de critique et même de rébellion qui devait rayonner et sombrer aussitôt dans les convulsions de la Fronde. Il ne pouvait cependant échapper aux politiques de quel préjudice serait pour le gouvernement de l'Etat le discrédit jeté sur la Gloire. En fait, l'art de régner trouvait en elle le meilleur agent pour galvaniser les énergies, maintenir les sujets dans le devoir et la fidélité; la Gloire entretenait en eux les soins de satisfaire à la naissance, au rang, à la fonction, de servir au mieux la patrie et le roi. Au regard des politiques elle paraissait donc un aiguillon plus efficace que la vertu ou la poursuite de la perfection. Cette incidence de la Gloire sur la politique d'Etat fait l'objet d'un curieux dialogue de Chapelain où le sophisme s'allie à un machiavélisme tranquille. La Gloire y est reconnue comme « une chose externe à la vertu », n'ayant rien de commun avec elle et n'étant propre au contraire qu'à l'altérer. Cependant, comme elle entretient dans la société une illusion très précieuse pour ceux qui gouvernent, il convient, selon les termes de Chapelain, « de la nourrir avec tous les soins possibles comme l'un des plus utiles instruments de la félicité humaine ». Il ajoute : « C'est tromper, dites-vous, que d'en user de la sorte, et toute tromperie fait injure à la nature et blesse la morale qui veut que l'on procède en tout avec candeur et sincérité. Mais celle-ci ne blesse ni ne choque la politique qui est la science architectonique à laquelle toutes les autres doivent soumettre leur devis pour les accommoder aux besoins des hommes. C'est tromper, il est vrai, mais c'est tromper vertueusement que de ne tromper que pour mieux faire parvenir à la vertu. »



Quelle est donc cette éthique de la Gloire et ce traité des passions qui éclairent la tragédie de ces âmes, leurs élans et leur angoisse, leur attitude devant le vivre et le mourir? Nulle inquiétude métaphysique ou religieuse : le combat spirituel, la transe et l'extase mystique, la nostalgie de l'absence, la prière ou l'appel, autant d'états d'âme qu'ignore cette humanité glorieuse. Si le surnaturel se retrouve, il n'exprime plus que la forme et la dynamique humaines. Signe non plus étrange mais positif et rassurant.

La Gloire est le principe, la valeur. Elle détermine, oriente, justifie tous les actes. Dominant — et de haut — les facultés spirituelles, la sensibilité et le vouloir, elle éclaire en toutes circonstances le *modus vivendi* de l'homme glorieux : amoureux, guerrier, monarque, politique, saint, n'importe. Par elle seule s'établit une morale singulière des passions, des sentiments et des vertus. En réalité, elle n'oublie rien des vicissitudes du cœur et de l'esprit, de ce qui vient des sens et des mouvements de l'âme. Elle retrouve la vie affective non pas statique mais dans son mouvement constant d'élévation et de chute, de sédition et d'entente, de composition et d'abandon. Mais ce qui anime ici et ordonne l'ensemble des passions et des sentiments vers une fin éthique, c'est la valeur suprême de la Gloire. Les passions sont des forces ou « vertus » qui sont illustres, éclatantes, belles, grandes, lorsqu'elles vont à la satisfaire. Viles ou estimables par la fin qui les marque : gloire ou infamie. Une « vertu » peut paraître sans nom, sans honneur, hors de toute moralité comme de toute humanité : auréolée de Gloire elle n'en reste pas moins valable. Ainsi nulle fin selon la morale commune du bien et du mal, nulle fin religieuse ne permettent de classer ici passions et vertus, de leur accorder quelque importance en soi, d'établir pour elles une échelle de valeurs. Une même vertu, honneur, amour du prochain ou fidélité à la parole donnée, peut être à la fois, selon les incidences de la Gloire, considérée comme louable ou infamante. La Gloire seule décide de la valeur.

Elle éveille ainsi le plus serein comme le plus trouble des forces de l'âme et du cœur, pénètre tous les territoires humains, atteignant les régions hautes, les modérées et les bas-fonds. Telle est son ambiguïté, elle honore et déshonore; elle est illustre et sans nom, pourpre et soleil noir; couronnant ici la fidélité et là le forfait, l'amour et aussi la haine, la « vertu sans honneur », le pardon et la vengeance, la puissance et l'abdication de la puissance, la renommée et l'ignominie.

Telle est la foi : elle donne au conflit des âmes sa résonance, au tragique de cette époque sa nature exceptionnelle, à cette génération son allure, son caractère. De là malgré les circonstances particulières où les conflits s'engagent, sous la diversité des climats, du rang, des fonctions, une identique formule d'esprit, une réponse toujours pareille au destin, des relations et une entente égales avec la Gloire. Nulle coupure entre la Gloire amoureuse et galante, la Gloire chevaleresque

et héroïque, la Gloire des puissants et des politiques, et la Gloire elle-même des saints. La passion demeure la même ici et là; seul l'objet de sa quête est divers et changeant. La valeur morale que nous donnons aujourd'hui à ces objets pourrait à la rigueur nous permettre de classer — mais de façon tout extérieure — les activités de la Gloire. Il est loisible aussi de penser que ces hommes accordaient leur plus grande admiration à une Gloire compatible avec les obligations morales et les vertus les plus sévères : maîtrise de soi, générosité envers le prochain, héroïsme du citoyen et du guerrier, enthousiasme religieux etc...; peut-être même certains d'entre eux rêvèrent-ils d'une sublimation de l'idée de Gloire à partir de ses formes les plus banales jusqu'à ses expressions les plus rares. Il suffit de lire Retz ou Corneille pour s'assurer qu'il n'en est rien. On découvre, en fait, divers lieux de la Gloire, soit qu'elle relève de la considération du rang, des avantages nobiliaires ou de l'estime attachée aux mérites, soit qu'elle alerte et bande la volonté de puissance. En dehors de ces formes un peu extérieures, liées à la société, à l'opinion mondaine et politique, brûle un tout autre climat de la Gloire; plus intérieure, plus dévorante, celle-ci marque la volonté d'être de l'homme. Ce qui est valable et recherché ce n'est pas tant le jugement d'autrui, les récompenses, les victoires, les trônes et les dominations terrestres, que la fidélité à la Gloire intime. Il arrive souvent que, celle-ci dûment remplie et satisfaite, l'homme de la Gloire ne rencontre au dehors que malheurs, échecs, disgrâce. L'action glorieuse ne vaut alors que par référence au combat intérieur, à la victoire que l'homme a remporté sur soi en obéissant à la loi qu'il s'est donnée. Que l'âme ne se soit point trahie, c'est là le but de la Gloire véritable. Peu importe désormais le succès ou l'infortune ou ce que l'histoire retient des actions de l'homme. Et sans doute rien n'est plus doux pour lui (qu'il le puisse ou que le sort y consente) que d'accorder cette Gloire profonde à l'autre Gloire. Il aime cette double lumière qui illustre au dehors et au dedans, à ses yeux et à ceux du monde, sa vie et parfois sa mort. Est-il saint, il ne connaît guère l'humilité, généreux la discrétion, courageux la modestie. Dans cette époque emplie d'actions nues et superbes, il vient toujours un moment où l'homme paraît éloigné de la simplicité et de la grandeur de l'acte accompli. L'homme-chevalier de la première moitié du XVIIe siècle, vaniteux, beau causeur, raffiné, sait humer l'encens de sa victoire, et dans les cas les

plus dignes d'intérêt et d'excuse, il entend répondre de ce qu'il a fait, expliquer et justifier ses démarches. Besoin, dira-t-on, de s'éclairer, de préciser pour chacun et pour lui-même les raisons qu'il eut d'agir. Sans doute. Toutefois, dans une justification et une défense souvent prolongées plus qu'il n'est raisonnable, dans ces maximes du siècle qui voudraient traduire les rudes combats de l'âme, on peut soupçonner que l'amour-propre et l'orgueil entrent pour autant que les sentiments de dignité et de justice. La plaidoirie de l'homme de la Gloire est le lien qui le rattache à la vie du groupe, lui permet d'oublier un instant les solitudes où l'enveloppe la Gloire, car celle-ci le sépare vite de l'ensemble des vivants et le marque d'un signe cruel. Il arrive en effet que l'homme glorieux ne puisse répondre à la Gloire intime sans perdre non seulement la Gloire de ce monde, ses biens, son rang, ses attachements les plus tendres, mais soit encore poussé par elle à des actes contre nature, à manquer au devoir envers son roi, sa patrie, sa famille, à répudier la foi conjugale, à trahir la parole donnée, à être infidèle à ce qu'il aime. Déshonoré, infâme aux yeux de tous, il ne s'en tient pas moins glorieux d'avoir tenu ce qu'il se devait.

Si l'on presse cet extrême devoir de Gloire, on se rend compte qu'il exprime en définitive la part libre en chacun de nous, ce qui se veut inaliénable et n'entend pas être forcé, l'adorable tyrannie de notre liberté. Ni la violence, ni même l'irrésistible étreinte de l'amour humain ne peuvent rien sur elle. Il n'est attaque mystérieuse ou insolite, touche ineffable, nostalgie ou joie, miracle enfin qui puisse en venir à bout.

La passion, la loi et la foi demeurent donc cette Gloire au-dessus des passions, des devoirs, des vertus; elle les pénètre, les somme de répondre à ses fins, les avantage de tourments ou de bonheurs, soutient leur crédit ou les dévalorise; clef de l'inspiration, des ressorts et du drame propres à cette époque, on voit comment elle en commande la grandeur. En fait, toutes ses avenues : ordre des grandeurs du monde et de la volonté de puissance, ordre de l'être, ordre du sacré, débouchent dans la Gloire. Celle-ci donne à ces hommes même idéologie, même comportement, même sensibilité; elle les marque tous de ce signe qui les distingue et les rend fraternels.

Aussi serait-ce une erreur de les enfermer dans un Moi volontaire et irréductible, puisque la Gloire exige souvent qu'ils se renoncent, se dépassent, se sacrifient. La personne essentielle repose pour eux dans la Gloire et non dans le Moi.

Le sublime de cette époque consiste précisément dans ce dépassement, dans ce sacrifice du Moi en faveur de la Gloire. Et celle-ci n'est reportée à aucune fin autre qu'elle-même. Elle est le signe moral absolu. En ce sens on peut dire ces générations irréligieuses. Elles sont de l'homme. Toutes les puissances du Moi devaient trouver leur expression, mais pour s'y tourner enfin contre elles-mêmes dans un entier renoncement. Tantôt vaines, gonflées des prestiges du rang et de la renommée, de la conquête du monde et du pouvoir; tantôt réfléchies dans leur source, aspirant à la maîtrise intérieure et à l'âge de la liberté. La Gloire est alors le miroir même de l'âme, sa loi et son juge. C'est dire assez que les jouissances du Moi ne sont nullement son but, ni sa fin. A juste titre une telle Gloire dut apparaître autrement redoutable à l'orthodoxie chrétienne, que les périls attachés aux opérations intéressées du Moi : elle révélait et exprimait en effet une sorte de gratuité, la seule grâce humaine, peut-être.



Si tout récemment j'ai pu présenter cette éthique mondaine de la Gloire comme un véritable corps de doctrine, c'est qu'elle a réussi au XVII[e] siècle à s'exprimer dans des traités théoriques comme les deux discours du *Romain* et *de la Gloire*, adressés par Guez de Balzac à Mme de Rambouillet, telle page du *Francion* de Sorel, telle autre des *Mémoires* de Retz, le *Dialogue de la Gloire* de Chapelain, etc... Objet de querelles théologiques, politiques et morales qu'elle ne manqua pas de soulever tout au long du siècle, elle se reconnaît au ton, à l'allure et à la langue de la plupart des écrits de l'époque : théâtre, roman, mémoire, correspondance; ici pressentie, ébauchée (d'Urfé, Mairet, Sorel), là illustrée avec plus ou moins d'éclat (Dalibray, Du Ryer, Scudéry, Du Verdier, Marcassus, les deux Corneille, Quinault, Gilbert, etc...). Avec Molière et Racine, La Rochefoucauld, Mme de La Fayette, et plus généralement avec les écrivains du grand siècle classique, le mythe de la Gloire s'essouffle, s'exténue; mais longtemps après 1660 il maintient ses maximes, son vocabulaire, la rigueur de ses conflits.

En préciser la naissance, le rayonnement et le discrédit est chose aisée. Les œuvres de la scène reflètent peut-être plus que tout autre genre littéraire les mœurs d'une époque. Engagée dans cette perspective, une étude du théâtre de

Corneille, de Quinault, de Molière et de Racine, montre jusqu'à l'évidence les réussites et les avatars, la fraîcheur et les scléroses de la civilisation de la Gloire. On comprend en même temps l'extraordinaire engoûment du public du XVIIe siècle pour le théâtre. Le seul divertissement ne peut l'expliquer. Un lien plus profond, une sorte d'entente et même de connivence entre le public et la scène devait rendre alors au spectacle son sens d'*acte*. L'art de plaire, un programme de réjouissance, une gratuité, n'ont jamais réussi, à aucune époque, à donner au théâtre sa pleine efficience. La fréquentation passionnée, l'applaudissement de tout un peuple au long du XVIIe siècle, révèlent en même temps qu'une appréhension délicate du plaisir, une adhésion ou une hostilité à l'action représentée; ils témoignent qu'une complicité s'était nouée entre acteur et auditeur. L'univers scénique est bien clos à la manière d'une toile peinte, mais dans son espace se tait, rêve, pense, crie, caresse ou égorge un spectateur immobile jeté en aventure par le geste, la démarche et la parole de l'acteur. Les mots, dit-on, doivent passer la rampe pour devenir action; et si la salle entière ne *joue* pas la pièce c'est que l'osmose particulière à l'art du théâtre est restée imparfaite. Or, on ne peut oublier que l'homme civil du XVIIe siècle encore habillé de religion chrétienne était tenu de vivre en société selon le rituel et les rigueurs du comportement religieux; (qu'on songe un instant au carbonarisme des libertins de 1620, au supplice de Fontanier et de Vanini, au brûlement ou à l'arrachement de la langue pour refus de se découvrir durant une procession au passage de la Vierge ou du Saint-Sacrement). Travaillé par les nouvelles morales du siècle, cet homme avait senti s'éveiller en lui un homme libéré d'inquiétude et de culpabilité divines; il allait bientôt s'applaudir ouvertement de l'avoir connu. Mais pour l'instant c'est en secret qu'il devait vivre dans la cité ce nouveau personnage moral. Toutefois l'après-midi, aux chandelles, en toute tranquillité, il allait s'émerveiller d'images qui au cours du siècle lui montrèrent une humanité sans Dieu, tout d'abord *héroïque* et *glorieuse,* puis *naturelle,* entièrement livrée à ses puissances d'instinct et de raison. De Corneille à Racine il a pu suivre l'évolution de ces divers idéaux. Corneille lui a superbement représenté jusqu'en 1650 la culture et l'idéal de la Gloire. Mais c'est une erreur de considérer les peintures héroïques et galantes de Quinault, de Thomas Corneille ou de Mlle Desjardins, comme touchées déjà par l'esthétique et la morale

naturalistes. Le climat de l'héroïque reste celui de Quinault; son art d'aimer n'est pas eudémonique; il se réfère toujours à l'exigeant principe de la Gloire qui dirige ses héros quand ces derniers pousseraient jusqu'à le trahir; y renoncer c'est encore le sentir d'une certaine manière. Jamais la nature instinctive de l'amour, son visage de tourment et de solitude, ses monstres et ses poisons qui circulent dans le sang du héros racinien, ne bouleversent profondément les combinaisons extravagantes ou subtiles du code galant. C'est le lien secret de la galanterie à la politique qu'il faut saisir pour situer exactement les activités de l'amour-service. La galanterie n'est qu'une police de l'amour, un refus de laisser la passion envahir l'âme. La convention galante est toujours subordonnée à l'héroïque et ce n'est pas le renversement opéré par Quinault ou Thomas Corneille — d'aimer la Gloire on passe à la gloire d'aimer — qui supprime le rapport. Molière et Racine furent les premiers à abandonner l'idéologie glorieuse. On voit en effet dès *Bérénice* les vains efforts que fait Racine pour accorder la tradition politique et héroïque de l'âge précédent, et l'inspiration propre à son génie qui ne tend qu'à la nier. Il reprend bien encore le cadre, l'appareil et les conventions de la tragédie de la Gloire; mais ce n'est là que le décor le plus extérieur qui maintient une apparente et fragile continuité de la pièce glorieuse à la pièce naturaliste (3). A mieux regarder, on reconnaît vite que Bérénice, tout en se haussant au sublime, ne va jamais à l'exaltation de l'être, ni à ce parti pris souverain d'affirmation et même de justification des valeurs glorieuses qui avaient distingué toute la génération cornélienne. Bien au contraire : le renoncement de Bérénice s'accomplit dans le désespoir et la lamentation. L'héroïne semble atteindre au sublime dans l'instant pathétique où nous la voyons à la fin de la pièce, mais en réalité elle renonce en victime résignée, non en héroïne exaltée. Le mouvement vers la grandeur n'est plus ici créateur. Tout en empruntant les vertus, les démarches et la langue même de l'héroïsme, la tragédie de Racine retrouve par une sorte de lévitation inéluctable et d'ailleurs évidente, la peinture naturaliste des sentiments; les mouvements de l'héroïne dénoncent sans cesse, au cœur même du sacrifice, le caractère puéril et grandiose de l'âme héroïque. Là est la révolution propre à la génération de 1660. L'éthique qui en découle est bien celle du *tragique*

(3) Ce point de difficulté a été mis en lumière par P. Bénichou dans son remarquable ouvrage : *Morales du grand siècle* (Gallimard, 1948).

qu'au fond toute la génération glorieuse de la Fronde s'efforçait de dominer et de vaincre. Plus précisément, ce refus ou ce dépassement de l'instant tragique, c'est-à-dire celui du destin, qui est le trait essentiel de l'âge héroïque, le génie racinien et celui du grand siècle versaillais furent constamment d'en révéler l'illusion et d'insinuer au cœur de l'homme le consentement à la nature. Certaines pièces de Molière font l'entre-deux. *Dom Garcie ou le Prince Jaloux,* par exemple, de conception et d'allure cornéliennes ou glorieuses, manque d'aplomb et d'unité organique, parce que l'inspiration moliéresque de l'amour qui va à libérer et faire triompher les formes instinctives, fait irruption dans un système de valeurs auquel ne croient plus les personnages. Ils ne sentent plus la Gloire au profond d'eux-mêmes en tant que force vitale, ferment et raison d'être; sans doute gardent-ils le souvenir encore précis d'un langage et d'une morale glorieuse mais celle-ci n'est plus pour eux qu'un vêtement; elle ne les nourrit plus. Sganarelle, du *Cocu Imaginaire,* dit là-dessus les mots décisifs :

Quand j'aurai fait le brave et qu'un fer, pour ma peine,
M'aura d'un vilain coup transpercé la bedaine,
Que par la ville ira le bruit de mon trépas,
Dites-moi, mon honneur, en serez-vous plus gras?

Une interrogation se précise et trouve réponse : devant l'unité, la solidité, l'efficace des systèmes de vie et des valeurs exprimés si constamment dans ces œuvres peut-on se défendre de penser que le principe ou la force qui anime les écrits des générations du début du siècle à la Fronde procède non pas d'une conception particulière à chacun de leurs auteurs, mais bien de l'expérience vivante d'un groupe réel? De la seule initiation de l'écrivain à une telle expérience éthique, on pouvait attendre, semble-t-il, qu'il en dégageât la doctrine ou ces illustrations exemplaires qui gardent le précieux accent des choses vécues. Les recherches que j'ai entreprises voici déjà quelques années pour éclairer la notion de Gloire au XVIIe siècle me laissent croire que cette morale de la grandeur ne se résume pas à la seule expression littéraire : âme d'une civilisation authentique, on doit la considérer comme un véritable fait d'ordre social. Cette réalité historique reste à décrire; je ne l'ai pressée ici qu'à travers des compositions littéraires, des travestissements, des arrangements; elle ne s'y montre que stylisée; ainsi inévitablement plus simple et *autre,*

reflet de formes et d'activités qu'elle dut revêtir dans la société du XVIIe siècle. Fut-elle moins profondément agissante dans les diverses couches de la société française que ne semblent le révéler les œuvres d'art? De nombreux documents prouvent qu'elle fut assez puissante en France pour animer les mœurs, la sensibilité et l'idéologie d'une société, au point de fixer en cette première moitié du siècle l'âge de l'héroïque et du sublime. Il est pourtant impossible d'affirmer qu'une telle *constante* morale fut alors l'idéal commun. L'humanité du début du XVIIe siècle est traversée par des courants de pensée venus d'horizons et d'époques si divers, ses panoramas spirituels sont si contrastés, qu'on ne peut affirmer que l'éthique de la Gloire couvrit le comportement de tout un peuple. Les assauts qu'une telle morale dut subir de la part de ses ennemis, la réplique non moins violente de ses sectateurs, l'indifférence que lui montrèrent certains types d'humanités d'autre façon orientées (*l'homo religiosus,* orthodoxe ou mystique, le libertin et l'athée, le bourgeois, le prud'homme, l'honnête homme, l'homme de cour, etc...) disent assez les marges mais en même temps les limites de son pouvoir et de son rayonnement. Ceci toutefois demeure : ce que les œuvres nous livrent de cette morale mondaine, entre l'humanisme de la Renaissance et celui du Grand Siècle classique, témoigne de l'efficacité de sa vertu; l'univers mythique du livre nous introduit, on n'en peut douter, au mythe vécu.

POÈMES

par PAUL SOUFFRON

L'ENTREE DE LA NUIT

Quand les chemins de l'inconnu
Sonnent de pas qu'on ne peut suivre
Les ombres même prennent corps
Pour repeupler un pays nu
Où tout s'est arrêté de vivre
Et pour revivre notre mort.

Quand les derniers hommes regagnent
Leur maison et qu'il est trop tard
Pour l'abri des lampes chétives,
Vient la nuit des hautes montagnes
Jeter sur eux ses filets noirs
Tout frétillants d'étoiles vives.

LA PLACE

Sous le grand corps de la colline
Les toits se pressent pour la nuit,
Frileux dans leur lit de brouillards.
Un feu s'allume, une vitrine,
Ouvrant la ville comme un fruit
Aux hommes qui guettaient le soir.

Etait-ce loin, plus loin que l'ombre,
Un quartier noir à traverser
Rempli de pièges inconnus,
Un dédale de rues sans nombre?
Les yeux des bêtes y luisaient

Et des géants de froid tordus
Agitaient leurs bras de platane
Pour ravir les enfants perdus.

Mais en plein cœur s'ouvre une place,
Pour les maraudeurs de la nuit,
Brasillant de fruits et de roses
Dans le trésor des hautes glaces
Et des miroirs où se sont pris
Des personnages et des choses
A jamais figés dans leur songe.

ESPRIT SECRET

Esprit secret qui veille l'inconscience
J'ai marché dans tes rues illuminées,
Vécu ta vie de profonde présence
Aimé dans ton cœur où l'amour est né.

Des feux éclataient à travers les branches
S'enfonçaient dans l'ombre et puis, corps battant,
Du fond qu'ils ouvraient une clarté blanche
Sortait, une femme au visage lent.

La nuit se peuplait de milliers de femmes
Semblables à toi, comme un incendie
Propagé dans tout l'espace de l'âme.
Ton seul corps enfin remplissait la nuit.

LES DEUX LUMIERES

La force du soleil
Et l'aimant des étoiles.
L'une me plante au sol
Aux couches végétales
Et répand dans ma chair
Le sang même du jour
La sève de la terre.
Et l'autre dans l'amour

Disperse l'univers.
Corps, mousse de la nuit,
Nue éclatée dans l'air,
Rayonnement enfui
D'obscures nébuleuses.
Corps de nuit, corps de jour,
Ténèbres merveilleuses
Où gravite l'amour
Et solide clarté.
Je ne suis rien par moi,
L'étoile est mon secret
Et le soleil ma joie.

LES ARTS STATIQUES ET LE CINÉMA

par JEAN QUÉVAL

Le plus ambitieux de tous les films sur l'art réalisé à ce jour est sans doute celui tourné par Henri Storck, d'après un scénario et un commentaire de Paul Haesaerts, et qui est consacré à Rubens. Ce film est naturellement admirable par le soin d'une technique qui fait appel aux ressources les plus subtiles et les plus variées, par la piété devant le maître qu'il explique, et bien entendu par l'ampleur même de l'entreprise. Je me suis longuement demandé comment il se fait qu'il puisse cependant manquer quelque peu de ligne, de grâce et somme toute d'efficacité. Essayons, si vous le voulez, de débrouiller d'abord les raisons secondes de cet échec, soit celles qui relèvent de la critique dans les constantes d'un genre par hypothèse fixé dans des normes et accepté communément. Il y a beaucoup de *forte* — trop à mon goût — dans la partition, d'autre part souvent bien venue, de Raymond Chevreuille, et ils sont exagérés par l'insupportable manie des directeurs de salles de régler l'amplificateur beaucoup trop haut. Il y a la théorie de Rubens, maître de Watteau et de Renoir (peut-être n'est-elle pas absurde, mais tant d'autres influences ont pu s'exercer, et qui sait si Renoir, en particulier, n'eût pas été Renoir en tout cas). Un écrivain eût été mieux à l'aise ici pour introduire les nuances d'une thèse de cette sorte, ingénieuse, certes, et valable même dans des limites, mais aventurée. Il y a la naïveté didactique des cercles qui tendent à démontrer en somme que Rubens composait ses toiles. Il y a la voix flûtée du commentateur qui file son texte en confidence, comme si la discrétion excluait quelque virilité. Tout cela dit sans vouloir en rien ôter aux mérites capitaux d'un film dont, autant que je le sache, l'information est, pour tout l'essentiel, irréprochable, dont la valeur d'enseignement est considérable (il a d'ailleurs

été adopté par le ministère belge de l'Instruction publique), et dont je n'ai pas besoin de dire ici la saisissante et éminente nouveauté.

Je m'y attarde parce qu'il me paraît poser presque tous les problèmes du film sur l'art. La vocation centrale de celui-ci me semble être didactique, voire pédagogique, — sauf évidemment à réviser ce jugement le jour où des expériences valables en donneront le cas échéant l'occasion, et je n'avance mes théories en ce domaine qu'avec la prudence du Sioux. Mais quelques principes d'échec sont discernables déjà. Le risque de saturation, et donc de lassitude, est peut-être le plus immédiat et le plus tangible. Que fait le visiteur dans un musée ou dans une galerie d'art? Il élit quelques toiles, regarde, s'éloigne, revient et s'en va. C'est tout et c'est assez. Mais c'est un itinéraire pour le juif errant ou pour Gargantua, touriste averti, que nous propose Paul Haesaerts. Le spectateur de bonne volonté renonce bien avant la fin, du moins est-ce ce qu'il convient, il me semble, de redouter le plus. Je me suis assez longuement entretenu sur ce point avec les auteurs du film. Leur réponse est que c'est affaire d'appétit. Je serais seul responsable de l'état d'indigestion où me laisse leur film. Soit. Mais qu'en diront les autres spectateurs? C'est tout le problème. Je souhaite que le public tranche en faveur des auteurs, sans malentendu ni perte de substance. J'avoue demeurer un peu sceptique, et continuer de penser qu'une entreprise plus limitée eût été plus efficace. Mais la critique ne peut assumer ici que le rôle d'une sensibilité-témoin, dont les limites sont vite atteintes. Et qui suis-je pour trancher de la faculté d'assimilation d'un film sur Rubens, moi qui ne possède de ce peintre qu'une dérisoire connaissance, quand les auteurs de ce film le connaissent par cœur? Sur quoi pourtant je soulève une autre querelle. Je me demande si l'atteinte du point de saturation n'est pas due pour une grande part au phénomène du brassage et du chevauchement des thèmes. Songez qu'il en est ici cinq au moins : Rubens et son apport révolutionnaire, Rubens et sa propre évolution, Rubens comme peintre de l'iconographie de la mythologie chrétienne, Rubens et son influence sur la postérité, Rubens et son temps. Ce qui s'aggrave de ce que l'auteur ne s'est arrêté franchement à aucun procédé narratif; qu'on ne sait trop où il cesse de démontrer pour s'abandonner au démon des associations d'images; que le film enfin se déroule comme s'il eût presque aussi bien pu commencer par la fin. A quoi les auteurs

répondent qu'il était impossible d'introduire un déroulement plus clair, plus évident, plus impérieux. Je ne sais.

Je pense que je n'ai pas tout de même entièrement tort. Après tout, le fait que la copie projetée à Paris, dans la salle du Panthéon, soit, par comparaison avec la copie originale, réduite du tiers, prouve en tout cas qu'il a paru bon, à l'exploitant sinon aux auteurs, d'alléger la matière, ce qui répond à ce que j'avançais tantôt touchant le point de saturation, et ce qui peut s'entendre aussi peut-être comme une tentative indirecte de clarification. Quoi qu'il en soit, ce film sur Rubens, par son ambition même, est le premier, encore une fois, à poser pour ainsi dire tous les problèmes du film sur l'art, d'où son importance en quelque sorte historique, mes réserves ne s'entendant qu'à partir et en deçà de cette observation évidemment capitale. Il se trouve ainsi faire figure de film-témoin. C'est regrettable, en ce sens qu'il s'agit d'un assez mauvais sujet-témoin. Comme me le disait Henri Storck : « Une seule toile de Rubens suffit à combler certains appétits. » Tout cela dit, je maintiens fermement que, Rubens pour Rubens, il fallait choisir. Admirable démonstration des possibilités d'enseignement de la caméra en matière de film sur l'art; échantillonnage et panorama de recettes techniques; robuste, et parfois un peu naïve, intelligence du sujet : oui, en vérité, tel est ce film. Il lui manque le choix comme il lui manque la composition. Finalement, il me paraît que trois, ou quatre, ou cinq courts métrages, sur le même peintre, qui eussent été comme autant de chapitres, eussent en grande partie résorbé et détruit nombre de mes objections.

Autre problème soulevé par le film, et peut-être le plus grave. Quelle part d'arbitraire, d'involontaire et inévitable impiété, d'approximation esthétique enfin, entre-t-il ou n'entre-t-il pas, dans les choix des angles, des mouvements d'appareil, des rapprochements de toile à toile ou de motif à motif? Henri Storck me retourne ici mes propres argument. Il parle de la nécessité, justement, d'introduire ce choix. Nécessité, certes. Mais c'est un choix du second degré. C'est un choix à partir du choix du peintre. Qu'en eût dit Rubens? Sans doute est-ce la seule question qui mérite d'être posée; mais c'est au public d'apporter la seule réponse possible, et légitime en dernière analyse. A la vérité, on est conduit à se demander s'il n'est pas, entre les arts plastiques, qu'on pourrait aussi bien définir les arts statiques, et le cinéma, une radicale antinomie de vocation et d'utilisation?

Je pose la question. J'ai assez de confiance dans le prodigieux pouvoir de mimétisme du cinéma pour ne pas croire qu'elle soit négativement tranchée d'ores et déjà; pour croire au contraire que s'étend devant Paul Haesaerts, Henri Storck, Enrico Emmer, Jean Lods, Alain Resnais, un champ d'expériences fascinantes et fertiles.

Un utile point de repère sur ce qui est à ne pas faire a été apporté à Knokke Le Zoute par le film italien la *Passion selon Saint Matthieu* du metteur en scène Ernest Mareschka. Le *Rubens* pose des questions et ouvre des avenues où s'engager ou non; la *Passion selon Saint Matthieu* pose aussi des questions, mais toutes les réponses sont négatives, ouvre aussi des avenues, mais en bouche aussitôt les issues. Au rebours du *Rubens*, et de tous les autres films sur l'art d'ailleurs, celui-ci est conçu, non plus à partir des peintres (ici Fra Angelico, Bosch, Michel-Ange, Téniers, Léonard de Vinci, Vélasquez, etc.), mais à partir de la musique de Jean-Sébastien Bach (l'oratoire). La musique est admirablement jouée, les chœurs sont superbes et les soli; l'essai de concordance est pieux et nourri d'admirables réussites incidentes. Mais l'essai de dramatisation de la peinture échoue par le chevauchement (sans doute, là aussi, est-il inévitable) des scènes picturales; beaucoup d'images offrent un caractère de semi-gratuité; et pourquoi entraver ce qu'on pourrait nommer la libre vision de la musique? Il y a certes là l'unité du thème et de ligne qui font défaut au Rubens. Mais le cinéma n'y est pour rien, Jean-Sébastien Bach pour tout. Le majestueux déroulement de la symphonie confère au déroulement des images, de plus entravé par la piété même des auteurs (si l'on ose dire ainsi), une noble lenteur, qui fait de ce concert illustré comme un anti-film. Je sais. Fischinger a ouvert brillamment la voie de la synchronisation des images sur la musique, en vingt études séduisantes, et ses travaux ont abouti au *Fantasia* de Disney, dont on sait, dirons-nous, l'inégal bonheur. Mais ni Fischinger ni Disney ne se sont attaqués à une heure et demie de musique, ni à la musique de Bach, et tous deux ont recouru au dessin animé plutôt qu'à la prise de vues directe. Ni l'un ni l'autre enfin n'ont entrepris la tentative insensée de marier la meilleure peinture des meilleurs maîtres à pareille symphonie. Tout au plus dirons-nous donc, en la faveur de la *Passion selon Saint Matthieu*, que mieux vaut à tout prendre célébrer ainsi le Christ, plutôt que d'après un scénario et avec l'interprétation de comédiens,

même excellente, et d'une figuration, même intelligente, comme naguère Julien Duvivier dans *Golgotha.* Evidemment, cela ne justifie pas la confection d'un anti-film.

A ce jour, les réussites en matière de film sur l'art revêtent un caractère marginal, d'ailleurs engageant. Voici quelques œuvres où glaner. Emmer et Gras — dont on a projeté à Knokke les films sur Giotto, Bosch, Carpaccio, Botticelli et Piero Della Francesca — ont, avec l'heureux concours du musicien Roman Vlad, réussi, eux, leur tentative de dramatisation de la peinture. L'Américain James Johnson Sweeney nous introduit à la connaissance, par l'analyse critique judicieusement illustrée, d'Henry Moore, avec Epstein, le seul sculpteur anglais contemporain d'audience internationale. Bon travail d'intelligente vulgarisation, qui gagnerait à la suppression d'une préface mondaine (un vernissage en robes du soir et smokings, aggravé par la couleur du cinéaste). Ce sculpteur sur pierre, bois et cuivre utilise des procédés et des formules qui valent ce qu'ils valent, je ne suis pas orfèvre (« il faut limer la pierre », dit-il par exemple), à partir de quoi il érige sa révolution non-figurative. Le cinéma est ici un bon instrument de connaissance, surtout en ce qu'il révèle à beaucoup une œuvre valable et encore mal connue. De même le film de je ne sais quel Danois consacré au grand sculpteur d'art souvent monumental de son pays, Thorvaldsen, certes consacré de longue date, mais encore ignoré de nombreux amateurs. Pour des raisons que je n'ai pas la place d'étudier — éclairage; relief; moindre arbitraire dans le choix des motifs; fréquente, franche et immédiate sensualité du sujet — il semble que la caméra s'accommode mieux de la sculpture que de la peinture. C'est ce que confirme le film de Jean Lods sur Maillol, qui est admirable, qui est parfait, et qui mérite d'ouvrir une voie féconde, celle, pour reprendre la définition qu'en donne Claude Roy, l'auteur du merveilleux commentaire, du portrait filmé. Trois raisons au moins font le caractère exemplaire du film : l'unité de sujet, de thème et de ton; l'explication de l'auteur par le milieu; et que Maillol y vit à jamais (que n'avons-nous filmé Maeterlinck, Valéry, etc!). Sur ce dernier point, le Matisse de Campaux est pareillement recommandable. J'aime l'émouvant ralenti qui détaille les hésitations de sa main, et la projection des esquisses successives qui le portent au point de perfection. Mais le film le plus convaincant de tous, et le seul même qui améliore la peinture, est intitulé *le Monde de Paul Del-*

vaux. Celui-ci ne me paraît pas être un artiste de grand *talent*. En tout cas, la couleur, assez étrangement, n'ajoute guère, selon moi, à son expression (sauf, paraît-il, dans ses aquarelles, mais qui ne sont pas en cause ici). Mais l'univers silencieux où rêvent ses femmes identiques, symétriques et solitaires est fascinant, et fascinant par delà le beau et le laid. La caméra confère à ses toiles la perspective; le mouvement trouvé, par quelque effet de magie transfigurante, une beauté picturale qui n'est pas dans la peinture; la musique d'André Souris, et un beau poème de Paul Eluard, dit par l'auteur d'une voix grave et lente, achèvent de conférer au monde de Paul Delvaux sa somptueuse et ensorcelante expression. Comme le *Van Gogh* d'Alain Resnais, c'est un miracle. Ce dernier film, auquel j'ai en son temps consacré une trop courte note ici même, est, on s'en souvient peut-être, dans la dimension « l'homme et l'œuvre ». Que le peintre ait légué son portrait à la postérité, son portrait aux divers âges de sa carrière et de son aventure, fournissait un bon point de départ; partant en effet de là, les auteurs ont raconté leur modèle exclusivement selon son propre témoignage d'autobiographie picturale. Pour le reste, caressant sa peinture avec leur caméra, et réalisant, avec le concours du commentaire et de la musique, une espèce de symphonie didactique, une espèce de poème en hommage à l'un des plus grands peintres qui furent jamais. C'est ce film peut-être qui répond le mieux à l'objection de principe que je formais tantôt sur l'arbitraire des choix de la camera, et sans doute ne peut-on guère lui décerner de plus haut éloge. Reste qu'il est en noir et blanc. Je crois le procédé légitime. Mais le dire appauvrissant est pauvrement dire. Cette remarque générale prend ici une force accrue par le simple fait, bien entendu, qu'il s'agit de Van Gogh. Sans doute le jour viendra où le film reproduira les couleurs des maîtres avec une fidélité égale au moins à celle des albums. Simplement, malgré les promesses du procédé *Kodachrome*, lequel ne peut, hélas! être utilisé que pour les films en 16 mm., il se trouve que ce jour n'est pas venu encore.

Le *Séminaire des Beaux-Arts* de Bruxelles — l'une des hautes institutions culturelles de l'Europe, et à propos de laquelle on peut cavalièrement, il me semble, faire fi de quelques subtiles querelles de canton — édite une revue intitulée les *Arts Plastiques*, dont une récente livraison est consacrée justement aux films sur l'art. Sans mépriser aucu-

nement les contributions sérieuses qui en sont la substance rédactionnelle, je me permets de le recommander aux spécialistes en raison de son index, aussi exhaustif qu'il se peut. C'est un répertoire de cent dix-neuf films tournés dans le monde qu'ont établi ces gens sérieux (vingt-cinq en Italie, dont ceux du regretté Vénitien Francesco Pasinetti, dix-neuf en France, dix-sept en Belgique, quatorze en Suède, douze en Grande-Bretagne, onze aux Etats-Unis, dix en Suisse, six en Tchécoslovaquie, quatre aux Indes et un au Danemark). Chacun est signalé avec ses références essentielles et quelques indications sur le sujet, le thème et l'objet. On voit par ce tableau que le mouvement est vaste et qu'il est mondial. Sur son apport, il est beaucoup trop tôt, encore une fois, pour se prononcer. La thèse a été avancée, notamment par René Micha, dans ce numéro des *Arts Plastiques*, que l'option généralement imposée aux réalisateurs de films sur les arts plastiques est, ou de sacrifier le sujet au cinéma, ou de sacrifier le cinéma au sujet. Généralement, sans doute, et jusqu'ici. Mais des œuvres s'inscrivent déjà *a contrario* de cette thèse; c'est ce que j'ai essayé de fixer, en même temps que les dangers courus et les pièges à contourner. Le seul aspect pédagogique débouche sur cent interrogations. Qu'on songe seulement aux conditions différentes de la présentation des œuvres. Voit des tableaux qui le veut bien; simple phénomène d'élection; mais la masse des spectateurs du film *d'Homme à hommes* — pure marchandise de consommation cinématographique, d'ailleurs honorable dans son ordre — a été conviée à voir en même temps le *Van Gogh* d'Alain Resnais, de bon ou de mauvais gré. Qu'on songe à ce qui distingue l'amateur des galeries, qui flirte avec un peintre, et contemple une toile délimitée par un cadre, exposée à la lumière du jour, du spectateur de cinéma, qui voit les mêmes toiles (ou d'autres, il n'importe pas), selon un choix imposé, sans cadre, dans une salle obscure, rivé à son fauteuil, parmi plusieurs centaines d'autres spectateurs. Le temps vient sans doute où les arts plastiques seront enfin vulgarisés. Assez pour aujourd'hui.

CONCOURS DE ...

par ALBERT HELMAN

traduit du hollandais
par W. F. C. Timmermans.

Albert Helman (pseudonyme de L. Lichtveld) est né en 1903 à Surinam. Par attachement à ses origines il appartint vers 1926 — époque à laquelle il publia sa première œuvre, Zuid-Zuid-West *(« Sud-Sud-Ouest ») — à un groupement de jeunesse catholique de tendance socio-radicale. Il y agit par réaction contre l'injustice du monde plus que par connaissance de la société européenne moderne. Peu à peu il devait glisser vers la gauche.*

De stille Plantage *(« La plantation solitaire », roman, 1931) et* Hart zonder Land *(« Le cœur sans Patrie », nouvelles, 1929) ont une qualité de langue qui marque un des sommets de l'œuvre de Helman. En 1935 paraît un ouvrage intitulé* De Dolle Dictator *(« Le dictateur furieux ») dont l'action se situe en Amérique du Sud : Helman montre, dans son opposition au régime dictatorial, une pertinence et une prescience étonnantes. Mais la forme de cet ouvrage — attirance de la bohème ou nécessité de produire hâtivement pour vivre — est moins pure que celle des précédents.*

Pendant l'occupation, Helman participe à la résistance et devient rédacteur de l'organe illégal De vrije Kunstenaar *(« L'Artiste Libre »). C'est pendant cette même période que parait* De Rancho der X Mysteries *(« Le Ranch des Dix Mystères », 1941) sans autorisation de la « chambre culturelle ». Le livre — dont on va lire un chapitre — paraîtra prochainement en traduction française aux Editions Françaises d'Amsterdam.*

Helman connaît le Mexique pour y avoir vécu, et son tempérament autant que son origine lui permettent de pénétrer la vie intime et mystique de ce pays. Le Ranch des Dix Mystères *est une relation de voyage, romancée, mais dont la principale valeur réside dans la relation des mœurs mexicaines. Les dix mystères sont en quelque manière autant d'aventures*

ou d'observations curieuses qui ont marqué le séjour de l'auteur dans un ranch. Une fois de plus, la simplicité et la pureté d'Albert Helman triomphent des procédés littéraires : c'est un Mexique palpitant et mystérieux où les contrastes sont saisissants qu'il a su évoquer dans les pages de son livre.

Le Ranch des Dix Mystères *a une suite, ouvrage qui vient de paraître en Hollande.*

Le traducteur, W. F. C. Timmermans, est une personnalité bien connue dans la société francophile de Hollande. Professeur de français au lycée d'Amsterdam et chargé de cours à l'Université de cette ville, il a déjà traduit des poèmes des plus grands poètes hollandais contemporains; il fut rédacteur du Bulletin de l'Alliance Française *dans les premières années de sa création vers 1925. Parmi ses traductions signalons un essai de Mme A. Romein-Verschoor,* Alluvions et Nuages, *paru en 1947, qui donne un panorama des courants de la littérature hollandaise contemporaine. Il est correspondant régulier de la revue* Glanes.

J'appris peu à peu à connaître les principaux habitants du ranch. Avec don Salustiano et l'Argentin je fus en confiance dès le début. Je me liai aussi assez vite d'amitié avec Candelario — qu'on eût appelé « cowboy » de l'autre côté de la frontière mexicaine —, plus vite qu'avec Pepe et Olegario, qui étaient souvent absents pendant des journées entières, occupés près des bêtes dans des prairies éloignées. Car Candelario faisait valoir ses droits à mon amitié, parce que, disait-il, il avait été le premier qui m'eût découvert, lorsque je marchais solitairement dans la plaine, « comme un chien qui ne peut plus sentir la trace, parce qu'il a le nez bouché par la boue », pour me servir de ses propres paroles. C'était d'ailleurs un gaillard plutôt taciturne mais d'humeur éveillée, qui n'avait plus rien de cet anonymat que les autres péons conservaient encore à mes yeux. Parfois on ne les distinguait pas les uns des autres, tellement ces têtes d'Indiens figées, qui sortaient de vêtements uniformément pareils, se ressemblaient.

Quant aux femmes, abstraction faite de quelques-unes qui venaient parfois des cases voisines pour acheter quelque bricole dans la petite boutique tenue sous les arcades, ou pour se procurer un onguent quelconque, que l'Argentin prescrivait avec une compétence qui ne doutait de rien, il n'y en avait que très peu au ranch. Quelques-unes d'âge mûr, qui s'occupaient de la lessive et de la cuisine, et deux jeunes aux cheveux noirs et lustrés et aux yeux de chevreuil sombres et séduisants.

La plus petite des deux, une beauté trottinante aux seins drus, le corps libre dans sa blouse ample et ses larges jupons flottants, répondait au nom de Luz, ce qui, même pour elle, me semblait un peu trop flatteur, car Luz ne signifie rien moins que « léger ». L'autre était de taille plus élancée, avait un visage plus réservé, et quand on la regardait, la timidité lui faisait détourner le regard. Mais malgré la longue robe de coton rayé qui descendait jusqu'aux chevilles de ses pieds nus et hâlés, il n'était pas difficile de deviner sous cette robe, à ses mouvements un peu lents et pleins d'une grâce naturelle, des formes bien moulées et harmonieusement développées. Elle se nommait Esméralda, et si jamais femme mérita de porter ce nom vert émeraude, ce fut bien elle. Car la couleur de son visage et de ses bras nus était d'un brun légèrement lustré et si tendre qu'il semblait qu'il y courût parfois un délicat reflet vert. Je le vis surtout clairement un jour que je la frôlai dehors, au coin du mur blanc principal.

Les deux jeunes filles étaient les deux seules femmes mariables dans ce milieu essentiellement composé d'hommes, et on concevra que je les regardasse parfois avec plus d'intérêt que je n'en eusse mis si ce n'avait pas été le cas. Si j'avais dû faire mon choix, celui-ci serait sans aucun doute tombé sur Esméralda. Néanmoins ce n'étaient là que des idées fugitives de mâle. Les deux jeunes filles m'étaient trop étrangères et elles étaient trop réservées — du moins lorsqu'elles se trouvaient dans mes parages — pour que je pusse jamais espérer établir un contact plus intime entre elles et moi, si je l'eusse réellement souhaité. Mais comme en outre j'étais l'hôte du « padroncito », — « le petit patron », comme les Indiens appelaient don Salustiano — et que j'étais presque considéré et traité comme son égal, cette noblesse obligeait.

Dans le ranch circulait une sorte de Maître Jacques, qui se révéla comme étant pour tous moqueur et objet de moquerie. Il s'appelait Téobaldo, mais était désigné communément sous le nom de Téocentli, ce qui signifie « maïs sauvage », chétive herbacée qui passe cependant pour la plante-mère de toutes les autres sortes de maïs dont se nourrissent en majeure partie les Indiens et les créoles de la ville. Il y avait donc à la fois de l'admiration et de la raillerie dans ce surnom, et il répondait assez bien au double sentiment qu'on éprouvait en général à l'égard de Téobaldo quand il traversait à clochepied les cours ou les galeries. Car il boitait. C'était un Indien de « là-bas dans les montagnes », où devait vivre une espèce

d'hommes sauvages et indomptables, à en juger par les histoires que j'entendis raconter au cours de mon séjour.

Lorsque don Salustiano était bien luné, il l'appelait parfois aussi Teobroma; c'est le nom scientifique du cacao, mais ce nom contenait en même temps un amusant jeu de mots, car *broma* signifie « plaisanterie » ou « farce ». Le côté plaisant de Téobaldo consistait dans le calme imperturbable et l'apparente ingénuité avec lesquels il disait les choses les plus invraisemblables. Un jour qu'il me vit faire ma correspondance sur ma machine à écrire portative, il me contempla sans bouger durant un quart d'heure, jusqu'à ce que je levasse les yeux et que mon regard rencontrât son œil brillant.

— Padroncito, dit-il alors, puisque vous fabriquez tant de papiers, ne pourriez-vous me taper un billet de dix pesos?

Il me prenait pour un faux monnayeur et voulait profiter du fait qu'il avait découvert la source de mes richesses, qu'il jugeait devoir être immenses.

Un jour je le vis ramper à quatre pattes dans la cuisine; lorsque je passai près de lui il me regarda d'un air plein d'innocence, si bien que je dus rire de la candeur de cet homme protéique de quarante ans environ.

— Quel âge avez-vous en somme, Téobaldo? demandai-je d'un ton railleur.

Il promena les yeux autour de lui, et jetant un long regard significatif vers Luz, occupée dans un coin près du foyer, il répondit énigmatiquement :

— Cela dépend, padroncito, du service que vous avez à me demander.

L'Argentin à qui je racontai la chose en riant, dit :

— Le fripon a répondu quelque chose de semblable un jour qu'il faisait la cour à la fille d'un vieil Indien à San Pedro. Le père, qui voyait d'un mauvais œil les assiduités du coureur de jupons, alla un jour à lui et lui dit aimablement :

— Laissez cette jeune fille en paix, Téobaldo, elle est encore vierge.

La réponse vint aussitôt :

— C'est ce que nous verrons, mon vieux!

Ses bons mots couraient sur toutes les bouches, ils provoquaient une grande hilarité et faisaient qu'on le taquinait copieusement. Mais toutes les moqueries coulaient le long de son visage rond et impassible, parce qu'il ne perçait pas plus les folies des autres que les siennes propres. Du moins semblait-il en être ainsi. Car d'autre part c'était un fieffé

malin et tout à fait à la hauteur de sa tâche comme garde du corps de don Salustiano, fonction qu'il remplissait depuis plus de dix ans avec une tranquille témérité. Sa claudication ne le gènait pas le moins du monde; il était plus rapide que quiconque et le meilleur grimpeur de tous quand il s'agissait de monter dans les hauts arbres fruitiers qui se trouvaient derrière la maison.

Don Salustiano me raconta comment Téobaldo était devenu boiteux. C'était à un moment où plusieurs bandes d'insurgés et de révolutionnaires se dévalisaient et se massacraient mutuellement. Une troupe avait pénétré dans le village de montagne où demeurait l'Indien, pour y recruter les jeunes gens valides et les forcer à s'engager dans leurs rangs. Les indigènes s'enfuirent dans toutes les directions mais ils furent poursuivis par les assaillants. Un coup de fusil atteignit Téobaldo au genou, mais il se laissa rouler dans le ravin et on ne le trouva pas. Après une semaine environ, il revint, lorsqu'il fut sûr que les énergumènes étaient partis. Mais depuis lors il fut boiteux et il ne put plus fuir lorsque de nouvelles troupes, appartenant cette fois au parti adverse, arrivèrent.

Les pauvres Indiens ignoraient entièrement les conflits politiques et les intrigues des caudillos. Mais quand un chef pénétrait soudain dans un pareil endroit à la tête de ses troupes, tous les hommes qui n'avaient pu s'échapper étaient menés sur la grande place. Là ils subissaient un interrogatoire sommaire :

— Qu'êtes-vous, Cristero ou Carrancista? Pour Villa ou contre Heurta?

Et si la réponse par hasard était fautive, on fusillait sur place. Téobaldo ne savait pas par quel parti il avait été mutilé, mais ce qu'il savait bien, c'est qu'il ne pouvait à aucun prix risquer d'être interrogé, car alors le hasard pourrait lui jouer pour la seconde fois un mauvais tour, et cela signifierait sa mort. Il tâcha donc de se cacher, mais les Carrancistes furieux fumigèrent le village entier et le découvrirent. La question d'où dépendait sa vie lui fut posée :

— Pour ou contre Carranza?

Il n'y voyait que du feu, mais dans sa peur lucide il donna cette réponse digne de Salomon :

— Répondez d'abord vous-même, camarade!

Cette riposte, qui provoqua l'hilarité générale, lui sauva la vie. Mais Téobaldo choisit le parti le plus sage et quitta le village pour ne pas devenir la victime d'une troisième bande.

Ici, dans le ranch des Dix Mystères, avec ses murs épais et solides comme ceux d'un fort, il trouva enfin le repos ardemment désiré. Il était reconnaissant à don Salustiano que personne ne lui posât plus de questions politiques.

Un matin que don Salustiano et l'Argentin étaient partis, il vint à moi d'un air très mystérieux, commença à se frotter le poing dans la paume, comme toujours lorsqu'il avait quelque chose d'important à dire et murmura :

— Padroncito, venez donc voir Candelario. Il a fort mal. Et, ajouta-t-il en s'excusant, c'est encore un enfant, car il gémit.

— Que se passe-t-il? demandai-je en l'accompagnant vers la petite dépendance réservée aux péons.

— Chut! dit Téobaldo en clopinant, personne ne peut le savoir, car nous n'avons pas encore trouvé le second.

— Quel second voulez-vous dire?

— Celui qui forme la paire, padroncito. Ne sont-ils pas comme les gendarmes? Ils ne vont que par paires.

Je ne le questionnai pas davantage. La première semaine passée ici m'avait appris que je devais me conduire en ces lieux comme une sorte de Lohengrin, ou plutôt ne pas me conduire comme sa femme Elsa, et par la force des choses je m'étais fait une devise du « Nie sollst du mich befragen, noch Wissensorge tragen ». (Ne m'interroge jamais ni ne cherche à savoir.) Je sifflais machinalement l'air entre les dents lorsque j'entrai avec Téobaldo dans la dépendance, un grand hangar en bois, avec des lits de camp, des hamacs et quelques escabeaux et des tables.

Dans le seul lit occupé, je vis Candelario qui se mordait les lèvres pour ne pas hurler de douleur. Il était clair qu'il souffrait terriblement. Il avait étendu sa jambe gauche découverte, sur laquelle il y avait une loque sale en guise de compresse.

— Un accident? demandai-je au péon qui me regardait avec des yeux jaunâtres et un visage crispé. Pour toute réponse il enleva la loque à laquelle adhérait une mousse de feuilles vertes, et me fit voir une blessure profonde aux bords enflés et roussis, — évidemment une brûlure grave. Je regardai les hommes, stupéfait :

— Comment cela est-il arrivé, hombre?

Aussi bien la décision que j'avais prise de ne pas poser de questions n'était-elle pas applicable dans cette partie du monde. Comme Candelario, pour toute réponse, ne fit entendre

qu'un sourd gémissement, Téobaldo s'empressa de me renseigner :

— Il a été mordu par *le...*

— Qu'est-ce que *le...*? demandai-je, impatient.

Téobaldo mit le doigt sur la bouche :

— Chut! Je ne puis prononcer son nom, sinon le second ne reviendra pas, et il faut que nous l'attrapions, lui aussi.

Il s'agissait évidemment d'un animal, et pour montrer que j'avais compris, je dis :

— Mais cet animal est-il donc si dangereux? Je ne vois pas de traces de dents.

— Il ne mord pas, il pique, dit Teobaldo du ton d'un médecin qui tâche de faire comprendre à un malade stupide la nature de sa maladie.

— C'est un de ces petits rouges, ce sont les plus dangereux. S'ils vous piquent et que vous ne fassiez rien, vous êtes fichu au bout de quelques heures, le cou raide, les yeux révulsés, et tout le reste.

Je le regardais d'un air incrédule, ce qui le fit poursuivre :

— C'est comme cela, padroncito!

Et d'un faible geste de la tête Candelario confirma les paroles de Teobaldo.

— Mais alors il faut agir tout de suite! criai-je avec énergie. Quel dommage qu'Antonio, l'Argentin, ne soit pas là! Car je me sentis soudain affolé.

— C'est déjà fait, poursuivit Teobaldo très calme. Nous avons fait la seule chose qu'on puisse faire, un peu de poudre d'une cartouche de chasse sur la piqûre qui commençait déjà à gonfler. Pff! Quelle flamme! Mais le venin est brûlé et il n'y a plus de danger.

— Heureusement, fis-je, avec un soupir de soulagement. Mais je ne comprends pas alors pourquoi vous êtes venu me chercher si mystérieusement puisque je ne puis rien faire pour Candelario. Qu'il reste tranquillement couché jusqu'à ce qu'il n'ait plus mal et que la plaie soit cicatrisée.

— Parfaitement, padroncito, poursuivit Téobaldo. Il veut crier et il faut lui dire qu'il ne fasse pas cela surtout. Sinon le deuxième ne se montrera pas. Ses gémissements chasseront la femelle, et alors un autre sera mordu, ou peut-être lui-même.

Je haussai les épaules :

— Vous avez beau dire, mon gaillard, quand on a si mal!

Avez-vous jamais été piqué par *le...*, un de ces petits rouges, dont la piqûre est mortelle, comme vous dites?

— Oui, padroncito, une fois.

— Eh bien. Et qu'est-il arrivé alors?

— *Le...* est mort, padroncito. Mon sang était plus venimeux que le sien.

Malgré toute ma compassion pour le blessé, j'éclatai, et mon rire fut si communicatif que la figure de Candelario se détendit et que lui aussi ricana douloureusement, sur quoi Téobaldo ne put s'empêcher de dire :

— Heureusement qu'il rit. Maintenant tout danger est écarté et le deuxième ne tardera pas à apparaître, car le rire les attire.

A côté d'un homme possédant des connaissances thérapeutiques aussi extraordinaires, ma présence auprès du malade devenait inutile et je partis songeur, me demandant ce que diable *le...* pouvait bien être, ce *le...* qu'on ne pouvait nommer avant que « le second » se fût montré. Mille choses en somme, depuis un serpent terrible jusqu'à l'affreuse mygale.

Quelques heures plus tard, au moment de la sieste, Teobaldo vint m'éveiller en frappant quelques légers coups sur ma porte. Lorsqu'il entendit ma voix, il se glissa dans ma chambre en tenant prudemment quelque chose devant lui, entre les branches d'un bâton fendu :

— Je l'ai, padroncito, je l'ai! s'écria-t-il d'une voix que l'enthousiasme rendait rauque. Il regardait sa prise avec plus d'amour que d'horreur : un scorpion rouge orangé, long d'un doigt à peine qui tordait la partie postérieure de son corps dans tous les sens; ses efforts étaient d'ailleurs inutiles, tant l'Indien le tenait habilement serré.

— Et c'est cela *le...?* questionnai-je.

— Oui, padroncito, un scorpion, un rouge. Je l'ai attrapé dans le hangar près de Candelario. Exactement à la même place où était l'autre que j'ai brûlé, pour attirer celui-ci. Ceci est la femelle, ne voyez-vous pas? Elle se débat si étourdiment!

— Tuez-le bien vite qu'il ne s'échappe! fis-je en voyant l'aspect hideux du dangereux insecte qui se contorsionnait si furieusement.

Mais notre Maître Jacques secoua la tête :

— Oh, non, la semaine prochaine il me fera gagner un peso. Je vais le dresser.

Et une fois de plus il regarda la bête avec tant de tendresse,

que pour peu il l'aurait caressée. Je voyais encore la plaie affreuse de Candelario et je ne savais que trop bien que dans les pays sauvages on n'appliquait pas pour rien ses remèdes radicaux. J'eus un frisson d'horreur et dis :

— Voici un peso. Tue cette bête tout de suite!

— Oui, padroncito.

Et sans attendre que je prisse mon peso, Teobaldo laissa tomber le scorpion, qui ne put fuir assez vite pour empêcher la sandale poussiéreuse de l'Indien de l'écraser et de le pulvériser si bien que c'est à peine si sur le carreau luisant il en restait trace.

— Pouah! fis-je malgré moi.

— Cela chassera les autres, marmonna imperturbablement Téobaldo. Provisoirement il n'en viendra plus dans cette chambre.

Le lendemain je vis Candelario traverser la cour à pas chancelants, comme s'il contrefaisait Teobaldo. Mais quelques jours plus tard il remontait à cheval. Lorsqu'il me vit il donna des éperons et vint vers moi au galop :

— Cette après-midi, dit-il timidement, je vais à la foire annuelle dans le petit village près des collines. Le patron m'a prié de vous demander si cela vous dirait quelque chose de m'accompagner.

Il ne parlait plus de sa blessure, il semblait gêné, et je fis comme s'il ne s'était rien passé. Nous convînmes de partir immédiatement après le repas de midi, et lorsque, après avoir déjeuné, j'entrai dans la cour, Candelario m'attendait déjà avec nos chevaux. A table, don Salustiano avait un regard si malicieux qu'il semblait me réserver une drôle de surprise, mais il ne lâcha rien. Quand je partis il me salua simplement en disant :

— Amusez-vous à la foire!

Nous traversâmes la plaine dans un galop plein d'entrain jusqu'à la frontière nord-est du domaine de don Salustiano, où le sol devint plus ondulé et où la fertile prairie fit place à un terrain plus boisé et pierreux. De sa nature, Candelario était peu communicatif, bien qu'il semblât se plaire dans ma compagnie. Il régnait, il est vrai, sur l'étendue immobile une paix solennelle qui imposait le silence et nous rendait avares de paroles. Ici importaient seuls les actes rapides et simples — ce n'était pas le lieu des inutiles bavardages. Ce n'est que quand vinrent les collines, fins rideaux lilas qui devenaient plus épais à mesure qu'elles s'écartaient lentement pour

prendre plus de volume et rendre visibles de nouveaux arrière-plans concrets, que notre randonnée commença à prendre un caractère plus aventureux, tandis que moi-même je devins plus impatient, maintenant que l'allure de nos chevaux devenait plus lente et plus prudente. Je regardai Candelario pour apprendre si nous allions bientôt arriver à destination.

Il était vêtu comme aux grands jours et portait une belle chemise ornée de passementerie sur laquelle il avait mis une courte veste en peau de chamois, avec, au milieu du dos, « l'aigle et le serpent » mexicains en broderie de soie multicolore. Il était coiffé d'un large chapeau de paille neuf entouré d'une cordelière verte, ses pieds étaient chaussés de souliers tressés. Son étroit pantalon gris collant descendant jusqu'aux chevilles, était orné d'un galon d'argent. C'était un beau garçon dans ce luxueux appareil et il ne pouvait manquer d'attirer le regard de mainte jeune fille à la foire annuelle. Peut-être était-ce là le spectacle que don Salustiano me réservait in petto.

— Encore un peu de patience, dit Candelario, tandis que nous gravissions et descendions tour à tour les collines au trot de nos chevaux. On n'entend pas encore la musique. Il faudra attendre qu'on soit là-bas.

Et il eut ce geste vague qu'on a l'air de considérer dans ce pays comme une indication très précise, sans doute parce que quelques kilomètres de plus ou de moins n'y comptent guère.

Les flancs de collines plus raides apportèrent une agréable diversion, insensiblement nous atteignions une sorte de défilé. Lorsque nous l'eûmes franchi, et que nous vîmes s'étendre la vallée verte et laiteuse, où sinuait le ruban argenté d'une petite rivière, retentit bientôt un son sourd et cadencé, qui arracha à Candelario cette remarque murmurée, mais où l'on sentait une allégresse contenue :

— Ecoutez la musique!

Un tournant de la route découvrit, bien au-dessous de nous, une bonne partie du clocher de l'église, mais nous ne vîmes encore ni maisons ni cabanes. Seule la musique devint plus distincte; le rythme du *teponaztle*, cylindre de bois creux à fentes parallèles, dans l'intervalle desquelles on frappe, et le bruit plus sourd des *huehuetls*, sorte de timbales placées sur le sol comme le billot d'un boucher. J'avais appris à les connaître au ranch, car les Indiens dans leur village de huttes en possédaient plusieurs. Et voici que s'y entremêlaient les bêlements vibrants des chalumeaux et les sons perlés égrenés

par les flûtes, rendus plus ténus et plus tamisés par la chaleur de l'après-midi et par la vapeur bleu lilas suspendue entre les collines.

C'était une musique quelque peu sauvage, qui apportait de la vie dans le silence paisible de ce pur paysage millénaire. Il s'y mêlait aussi le tintement de quelques clochettes de vaches et le gazouillis d'une petite bande d'oiseaux dans les buissons voisins, si bien que nous étions déjà en humeur de fête lorsque nous approchâmes des premières pauvres cases du village.

Nous conduisîmes nos chevaux chez une connaissance de Candelario, où on devait les nourrir et les soigner. Mon compagnon détacha sa légère couverture de voyage de la selle, la plia soigneusement dans la longueur et la jeta sur ses épaules selon la mode du pays. Quelques pas suffirent à nous conduire dans une rue poudreuse extraordinairement animée, où se pressaient exclusivement des Indiens — vêtus en général plus simplement que Candelario — avec leurs femmes et leurs enfants.

La foire annuelle semblait être un grand événement dans ce coin éloigné de la terre, car visiblement les visiteurs étaient venus de toutes parts avec leurs charges de fruits : bananes, ananas, chirimoyas, figues de Barbarie, noix de coco, zapotes, qui répandaient tous un parfum douceâtre et attiraient une légion de mouches qui vous heurtaient étourdiment le visage, excepté aux endroits où les fagots fumaient sous les broches, où l'on faisait rôtir des morceaux de viande de mouton et de chèvre peu appétissants.

Des lambeaux d'étoffe étaient étendus à terre, sur lesquels étaient étalés des fruits secs et aussi des sucreries et de la camelote. Sous des tentes des plus primitives — un parasol formé de deux piquets sur lesquels était étendue une toile blanche, et qui étaient retenus au milieu par un troisième bâton —, des femmes en sueur vendaient aux flâneurs échauffés du jus de fruits et de la limonade, qu'elles puisaient dans de grands pots en grès, car dans la vallée la chaleur était insupportable.

Candelario regardait autour de lui, fier, quelque peu arrogant même dans ses magnifiques habits, en avançant plus vite que je n'aurais voulu, moi, nouveau venu devant le spectacle de ce grouillement bariolé. Nous arrivâmes ainsi à la place du marché, où l'affluence était la plus grande et où il restait à peine assez de place au passant pour circuler entre

les nombreux et larges chapeaux de paille des visiteurs et les marchands accroupis qui offraient en vente des paniers et des coupons d'étoffe en s'adressant dans leur langue indienne des propos apparemment amusants, mais auxquels je ne comprenais rien. C'étaient à n'en point douter autant d'invitations à faire un choix parmi leurs pots et leurs casseroles en grès ou les sangles qu'ils avaient tannées eux-mêmes, ou encore leurs nattes tressées. Il régnait une âcre odeur où se mêlaient des émanations de peau humaine et animale et des relents d'excréments.

Candelario cependant ne manifestait pas la moindre envie d'acheter quoi que ce fût, mais se faufilait doucement et habilement à travers la foule, comme s'il était poussé vers un but précis et qu'il ne se souciât guère du reste. Il semblait se diriger par la voie la plus directe vers la musique, car bientôt nous atteignîmes un endroit moins encombré, tout près du mur bas qui, par trois simples arcades, donnait accès à la place pavée du parvis, vers laquelle la foire n'avait apparemment pas pu s'étendre. Seules les deux tours crépies à la chaux dominaient tout, comme pour arrêter la rumeur. Un cercle s'était formé autour de la musique bêlante et du spectacle de danse qui se déroulait à l'ombre du sanctuaire. Un vieil Indien à barbiche grise était accroupi devant le *teponaztle*, sur lequel il frappait à coups redoublés avec deux baguettes, comme si c'était un grand xylophone creux. Les deux joueurs soufflant dans leurs instruments à vent et dont le visage ruisselait de sueur, étaient debout, ainsi que l'homme qui frappait sur le *huehuetl* avec une telle gravité qu'on eût dit que, comme il y a des siècles, il accomplissait un acte rituel et devait appeler une tribu entière à la guerre sainte. Les assistants parlaient à voix basse, car il apparut bientôt que cette musique véhémente et menaçante était l'accompagnement d'une danse exécutée par quelques Indiens travestis, le croirait-on, en Maures et en Sarrasins! Leur tête était ornée de grands plumets aux couleurs diaprées qui surmontaient leurs casques de paille garnis de perles. Leurs visages aussi étaient peints en couleurs vives et ils portaient de fausses barbes de laine et des camisoles empesées, qui semblaient copiées sur celles des bourreaux des martyrs chrétiens, tels qu'on les voit sur les tableaux du XVe et du XVIe siècle. Rien n'était plus bizarre que de retrouver ici, sur cette terre sauvage, ces restes de la vieille culture européenne, hérités sans doute des premiers missionnaires espagnols.

Il suffisait de contempler ce spectacle pendant un certain temps pour se rendre compte que ces lents balancements, ces mouvements d'attaque et de défense des guerriers, ce brandissement rythmique de leurs bâtons au-dessus de la tête de leurs voisins, et ces reculs savants et cadencés représentaient une danse guerrière ou plutôt le simulacre d'un combat entre des mécréants musulmans et des chevaliers chrétiens. Mais quelle caricature on en faisait! Ils restaient Indiens bien qu'ils eussent chaussé des espèces de cothurnes en peau de chèvre, dans lesquels ils semblaient ne pas se sentir à l'aise, mais transformés cependant en êtres supérieurs.

Inlassablement les joueurs de chalumeaux tiraient de leurs instruments le même air strident qui nous avait accueillis il y avait déjà un bon moment. Et inlassablement aussi les danseurs avec une molle et infatigable élasticité, comme mus par des bandes de métal souples, tournaient et viraient à droite et à gauche, en avant et en arrière, sous le regard plein d'admiration béate d'hommes et femmes aux yeux brillants et écarquillés.

Moi-même je ne me lassais pas d'admirer ce fascinant spectacle, qui pourtant ne semblait pas être ce que Candelario cherchait. Car après que je l'eus vu se pencher vers le vieux joueur de *teponaztle* avec lequel il échangea quelques paroles sans que l'homme interrompît son jeu, il me tira par la manche pour m'engager malgré moi à partir. Pouvait-il avoir rien de plus intéressant à m'offrir que cette représentation archaïque, où un moyen âge liturgique mêlé de gravité barbare se moquait d'une manière si saisissante de notre époque de steps et de musique radiophonique? Mais que voulez-vous, Candelario n'était-il pas mon guide? Je le suivis donc jusque derrière le mur du cimetière, où recommençaient les jardinets et les plantations des villageois et où l'animation de la foire ne parvenait plus que comme une rumeur lointaine. Pardessus son épaule, Candelario indiqua la foire et dit tout en poursuivant son chemin :

— Ça, ce n'est rien. Depuis la révolution ce n'est plus rien. Autrefois les hommes dansaient avec les chevaux et vêtus en démons; on mettait le feu à un château de paille et de bois. Ça, c'était beau! Mais où nous allons maintenant c'est plus intéressant. On peut y gagner beaucoup d'argent, si on a des picaillons!

Et pour souligner clairement son intention, il plongea la

main dans la poche de son pantalon et y fit sonner les pièces d'argent.

Il chercha l'endroit que le joueur de *teponaztle* lui avait indiqué, mais même sans cela il eût aisément trouvé la petite case de campagne, car quelques groupes d'Indiens y attendaient, des hommes seulement, près de la haie de cotonniers et de guimauves, et il y avait même un cheval attaché à un pieu. Quelques jeunes gens apportaient de lourdes piles de tuiles, semblait-il, qu'ils posaient soigneusement l'une à côté de l'autre dans une rigole circulaire qu'on avait creusée dans la propriété derrière la hutte. L'espace de terre foulée qu'encerclait la rigole avait un diamètre d'un mètre cinquante au maximum. Quelques petits arbres grêles se trouvaient autour et on sentait un arome de fleurs d'oranger et de plantes humides. Au delà, d'énormes cactus poussaient sauvagement. Candelario demanda à un des hommes qui attendaient :

— Ça va bientôt commencer?

— Dans un instant, répondit l'Indien. Nous n'attendons plus que le *chapopote*.

Je saisis ce mot au vol et m'informai aussitôt auprès de mon guide de sa signification.

— Oh, dit-il, avec nonchalance, c'est le pétrole pour les lampes, ou l'essence avec laquelle marchent les « teuf-teuf ». Les Indiens (c'est à peine s'il se comptait parmi eux) le tirent du sol. Il en faut toute une boîte en fer-blanc, alors la fête peut commencer.

Mais déjà, sur le chemin conduisant au village, accourait à pas menus mais rapides un garçon qui portait la boîte attachée à une bretelle, dont la courroie inférieure lui barrait la poitrine et les épaules et la courroie supérieure le front, de sorte qu'il était penché en avant et maintenait en somme le tout en équilibre au moyen de la tête. Arrivé à la hutte on l'aida à se débarrasser de son fardeau et on versa soigneusement le contenu sirupeux de la boîte dans la rigole de tuiles, celles-ci étant bien posées l'une à côté de l'autre et soudées par une épaisse argile, de manière à former un réservoir circulaire, dont le rebord était au même niveau que le sol foulé de l'arène. Une voix grave demanda :

— Tous les joueurs sont-ils prêts?

Et tous les hommes d'accourir vivement pour chercher une place autour de la rigole. Ceux qui étaient au premier rang s'accroupirent et s'étaient munis d'un court cylindre, fait de l'intérieur d'un tronc de bananier ou d'une sorte de bam-

bou qu'ils portaient prudemment dans la main, comme si l'objet pouvait s'envoler à chaque instant.

— Señores, s'écria solennellement la voix profonde de l'homme qui paraissait être le meneur du jeu, le concours va commencer. Le feu s'allume!

En même temps il fit flamber une allumette qu'il jeta dans la rigole où le liquide prit feu aussitôt et répandit bientôt une chaleur brûlante. En l'espace d'une seconde le cercle de feu fut fermé et les spectateurs accroupis durent reculer quelque peu. Mais avant qu'ils se fussent réinstallés, le meneur du jeu, avec la dignité d'un maître de cérémonie, s'écria :

— Lâchez les champions!

Et chacun des hommes accroupis, d'un geste rapide comme l'éclair, ouvrit le petit couvercle découpé dans son cylindre, et, à petits chocs énergiques, vida le contenu de l'étui dans le cercle ouvert, par-dessus la flamme. Tous le firent avec tant de prudente rapidité et de furieux acharnement que la crainte de se brûler aux flammes par-dessus lesquelles ils devaient tendre le bras, ne pouvait pas en être la seule cause. Ils tenaient le cylindre par l'extrême bout de leurs doigts et frappaient le fond du plat de leur main. Ce qui tomba fournit aussitôt l'explication de leur fébrile prudence.

C'étaient des scorpions! Une vingtaine en tout, grands et petits, rouge vif, noir luisant, tachetés, velus — plus répugnants les uns que les autres. Le cercle de feu les empêchait de s'enfuir, de sorte qu'ils couraient affolés et se croisaient en désordre, leur arrière-train recourbé et leurs pinces tendues en avant de biais comme des tampons. Et alors la course commença.

— *Tostón* pour le petit rouge, cria l'un des hommes.

Le demi-peso qu'il offrait semblait peu de chose, mais n'en représentait pas moins largement une journée de salaire.

— *Tostón* pour le gros noir d'Anastasio, dit une autre d'une voix sans timbre.

— Regardez-moi ce petit mignon tacheté, là..., s'écria un enthousiaste. Une vraie demoiselle!... On croirait voir doña Blanca quand elle est en colère!

Ceux qui connaissaient doña Blanca ricanèrent.

A mes côté Candelario dit soudain d'une voix claire et bien audible :

— Peso pour le velu auquel il manque une patte.

Un des hommes accroupis leva les yeux vers lui, étonné de

le voir jouer gros dès maintenant, les jeux étant à peine ouverts. Mais on n'entendit aucun commentaire.

Attendait-on que les animaux s'attaquassent? Ou bien qu'un d'entre eux, pour fuir la chaleur croissante, tâchât de s'échapper en traversant le feu? Les insectes couraient furieusement et se croisaient, indifférents les uns aux autres, ils semblaient plutôt s'éviter que s'attaquer. Et les paris allaient toujours leur train, depuis un *gorda* (dix centavos) et un *real* (vingt-cinq) jusqu'au peso de Candelario, par quoi il les éclipsait tous et s'avérait évidemment le « plastronneur » de la compagnie. Mais je ne comprenais toujours pas sur quoi portaient les enjeux. Un concours de quoi? Ce ne pouvait guère être qu'un combat à vie et à mort. Chacun des scorpions possédait dans son dard, au bout des segments de sa mince queue, une arme mortelle, dont il pouvait frapper à gauche, à droite et dans tous les sens. Ils ressemblaient à de dangereux tanks préhistoriques en miniature, qui, lorsque le jeu commencerait à les ennuyer, fonceraient aveuglément pour semer la mort comme avec des grenades rapidement lancées. C'est ainsi du moins qu'on jouait au scorpion en Europe, et cette fois encore le jeu n'était pas moins terrible ni insensé.

Mais je me trompais. Personne ne prit la peine d'exciter les scorpions les uns contre les autres ni de les encourager, comme je l'avais vu maintes fois ailleurs au cours des combats de coqs. Ici on attendait apparemment sans intervenir qu'il se passât quelque chose d'impossible, d'inattendu. Le feu prêtait au spectacle un caractère démoniaque et lugubre, quelque chose d'un sabbat infernal, dans l'après-midi mourante presque repliée en soir.

Nul ne soufflait mot, si ce n'est pour mettre un enjeu; jusqu'à ce que soudain un léger murmure s'élevât parmi les spectateurs :

— Ha... da...

Et je vis qu'un des scorpions, le tacheté, celui qu'on avait comparé à doña Blanca, avait recourbé entièrement son mince abdomen, et après avoir prudemment tâté entre les lamelles de chitine de son thorax, enfonça tout à coup son dard d'un mouvement spasmodique. Ses pattes grêles se crispèrent, ses pinces retombèrent inertes et il resta mort sur place.

Quelques assistants poussèrent un soupir de soulagement ou peut-être de dépit. Candelario tendit en silence son peso

au meneur du jeu, comme tous ceux qui avaient parié et avaient perdu. Seul l'homme qui avait mis un *testón* sur le tacheté toucha deux fois le montant de sa mise, le grand peso luisant de Candelario, tandis que le propriétaire accroupi recevait également un *testón.* Immédiatement après ces rapides transactions on se remit à parier, car il n'y avait pas de temps à perdre. Le sol à l'intérieur du cercle semblait devenir brûlant et quelques scorpions commençaient à perdre conscience. Je me rendis compte alors, avec un dégoût, qui me nouait la gorge, de l'objet des paris. Ce n'était ni plus ni moins qu'une course au suicide! Les scorpions préféraient se supprimer eux-mêmes plutôt que de mourir par le feu dans une terreur qui les poussaient à la folie — je ne connais pas de terme plus exact — ou de se délivrer réciproquement de cette souffrance, procédé contre lequel se révoltait vraisemblablement leur instinct de solidarité.

Dans ces contrées, où les hommes vivent en quelque sorte sur pied d'égalité avec tout ce qui est animal, où ces insectes venimeux étaient les ennemis mortels des Indiens, ils étaient néanmoins employés, après observation attentive de leurs mœurs, comme moyen de distraction, de par cet instinct particulier de l'homme qui le pousse au jeu. Par appât du gain, en pariant pour de l'argent; mais en même temps avec la solennité mystique d'une vengeance, d'une exécution publique, à laquelle il faut peut-être attribuer encore une origine liturgique ou astrologique.

En tout cas l'excitation que provoquait ce jeu ne pouvait s'expliquer uniquement par le fait du pari, bien que je pusse compatir, non avec les scorpions acculés, mais avec Candelario, qui venait encore de perdre un peso, et doublait à présent sa mise avec entêtement sur le petit rouge, qui semblait être de la famille de la vermine qu'avait attrapée Téobaldo et qu'il avait écrasée dans ma chambre.

Je comprenais aussi maintenant pourquoi notre factotum avait dit alors qu'il aurait pu gagner un peso avec l'insecte. Le petit rouge fut le troisième qui ramena son arrière-train dans le voisinage de son thorax et resta étendu raide parmi ses grouillants congénères. Avec une triomphante modestie Candelario glissa dans la poche de son pantalon les quatre pesos qu'il avait gagnés et, en même temps qu'un autre parieur, remit immédiatement un fort enjeu sur un gros scorpion velu que les spectateurs désignaient sous le nom de « Madre alaoran » (scorpion-mère), sans que le sort tragique

qui attendait ce candidat au suicide les attendrit le moins du monde.

Le spectacle continuait de me répugner.

Quand un lézard est attrapé, il possède la faculté rare d'abandonner sa queue ou au besoin un autre membre à son agresseur pour fuir lui-même. Il lâche tout simplement un morceau de son corps, miracle physiologique qu'on n'a pas encore réussi à expliquer. Mais il est clair que de cette façon il parvient à sauver sa vie et par conséquent sa propre existence par un moyen extrême. Il y a des lombrics qui, forcés de jeûner, se rétrécissent et se rapetissent comme de tout jeunes exemplaires, mais, ce qui mieux est, ils reconquièrent aussi la force vitale et les facultés de la jeunesse. Il y a d'autres planaires qu'on peut couper en deux, en quatre, voire en petits morceaux; chaque partie repousse jusqu'à redevenir un individu autonome bien en vie. Et ils ne sont pas seuls dans ce cas. Les salamandres aquatiques ordinaires peuvent accomplir pas mal de tours semblables, et les clavelines, après avoir enduré la famine renaissent à l'état d'êtres neufs. C'est comme si chez ces animaux inférieurs la vie veut se maintenir à tout prix, tous leurs instincts, tous leurs efforts sont au service de la vie, de l'être, et non à celui de la mort, le non-être. Nous autres hommes devons avoir perdu en grande partie ce pouvoir merveilleux, cet amour de l'existence. Nous sommes comme les scorpions!

Ce furent ces considérations qui me firent finalement détourner la tête de ce sinistre spectacle, de cette roulette de la mort, de ce Monte-Carlo du suicide, où ce n'étaient pas les joueurs, mais les joués — perdants les uns et les autres — qui se détruisaient, et où le système des probabilités était remplacé par une sorte de psychologie animale primitive, presque magique.

A la fin il n'y eut plus que quelques scorpions vivants, et le feu infernal dans la rigole commençait à s'épuiser, si bien que les propriétaires accroupis pouvaient facilement exciter leurs chevaux d'apocalypse avec de fines branches de geyaba, les enflammer au sens littéral, c'est-à-dire les pousser plus près de la rigole ardente. Et précisément pour ces survivants les enjeux devinrent plus passionnés, bien qu'aucun des assistants ne perdît son calme. Car les chances devenaient toujours plus grandes que ces derniers Mohicans succombassent avant même d'en être arrivés à s'enfoncer leur propre dard. Si bien que chaque fois que le propriétaire en poussait un trop

près de la rigole noire, les assistants protestaient doucement, mais résolument :

— No, no, no... laissez... attendez... ça y est... regardez...

Depuis le début du spectacle Candelario n'avait soufflé mot, si ce n'est pour parier; mais il n'avait laissé passer aucun pari. J'avais perdu l'envie d'y prêter encore attention qu'il gagnât ou qu'il perdît. J'étais trop absorbé dans des problèmes étrangers à ce jeu.

Sur ces entrefaites la nuit était tombée. D'abord le chapopote avait encore répandu une forte lueur orange, mais à présent il ne s'en élevait plus qu'une fumée infecte, qui s'épaississait dans l'obscurité tombante et l'humidité croissante. Cependant, pour que le jeu pût se poursuivre jusqu'à la fin, quelqu'un alluma un fagot à quelque distance sous les arbres, si bien que le feu se mit à crépiter et qu'il s'en élevait par instants un léger feu d'artifice d'étincelles.

Le troisième des scorpions survivants, épuisé et apathique, semblait-il, s'était aussi donné la mort. Les deux derniers toutefois paraissaient trop abrutis, quelques efforts que fissent les propriétaires pour les exciter et malgré les douces exhortations des spectateurs qui avaient encore parié :

— Pas de lâcheté, hein... Si c'était une main humaine vous piqueriez aussi. Attendez-vous peut-être un tendre sein de femme? Allez-y, misérables!

Mais les insectes à demi grillés restaient rétifs.

Tout à coup une altercation s'éleva entre les hommes accroupis. Ce ne fut d'abord qu'un chuchotement sans colère aucune, mais rauque. Le cercle des spectateurs se dispersa et fit place à deux Indiens qui s'étaient levés d'un bond et en vinrent aux mains. L'un des deux agrippa si solidement l'autre qu'il le força à s'incliner au bord de la rigole. Mais le vaincu en se baissant saisit une machette qui gisait sur le sol sous lui, et avant que son assaillant pût l'en empêcher, il lui porta un coup terrible par-dessus son épaule. Personne n'avait essayé d'intervenir; ils semblaient tous n'y voir que le clou naturel du spectacle. Dans la pénombre je vis la chemise blanche de l'Indien se tacher brusquement de rouge; il chancela, et le cercle des spectateurs se reforma. Il fallait agir sans tarder; s'ils n'y prenaient garde, l'homme ne tarderait pas à devenir exsangue. Quelqu'un cria quelque chose, un autre furieux et laconique répondit en huastica. Dans les mains d'un des assistants au regard oblique luisait une machette longue comme le bras; la rixe sanglante produisait

un effet contagieux; dans certains yeux troubles couraient d'étranges lueurs.

Une main rude s'abattit sur mon épaule. C'était Candelario, qui me souffla à l'oreille en me saisissant le bras :

— Venez, venez, ça va chauffer ici!

Et prudemment, mais rapidement, il se fraya un passage entre les spectateurs, devenus soudain beaucoup plus nombreux que je n'avais cru, et qui devaient avoir grossi leurs rangs pendant le spectacle. Candelario me tirait et me poussait tout à la fois, jusqu'à ce que nous fussions arrivés de l'autre côté de la haie, sur la route :

— Vite, exhorta-t-il, allons chercher nos chevaux avant que les rurales arrivent!

Je n'avais rien compris à la querelle et, tout en courant, je lui demandai la cause de cette rixe soudaine.

— L'un des types prétendait que l'autre avait touché son scorpion. C'est contre les règles du jeu. C'est défendu, déclara Candelario avec une gravité solennelle.

Il semblait trouver tout naturel qu'une querelle pareille fût vidée à coups de machette.

La foire annuelle au village n'était pas encore terminée; une lueur rousse s'élevait de la place de l'église, mettant de pâles reflets sur les tourelles blanches au style baroque. Le reste était baigné dans une brume rose et légère. Mais nous évitâmes la cohue en faisant un détour et lorsque nous arrivâmes près de nos chevaux reposés, Candelario commanda rapidement un petit panier de victuailles pour nous restaurer en route, car il ne voulait pas perdre une seconde, craignant d'être mêlé aux bagarres, ce qui pourrait provoquer la colère de don Salustiano, — ou plutôt craignant surtout sa propre colère, car chemin faisant, je le vis porter à chaque instant la main à sa ceinture pour sentir son revolver qui pendait sur sa hanche, et il se retournait à tout bout de champ, comme s'il attendait quelqu'un. C'était un de ces moments où toutes les vieilles rancunes se réveillaient.

Mais il ne se produisit plus rien de dangereux. A en juger par le peso que Candelario avait spontanément allongé pour payer le panier de fruits, des galettes de maïs et de viande grillée, il n'avait certes pas perdu au jeu. Lorsqu'il fut remonté à cheval, il retrouva aussitôt son ancienne fierté et son indifférence; le village ne lui était plus rien.

Les collines endormies nous accueillirent dans leur silence paisible et chargé d'aromes. Du sommet de la route on ne

distinguait plus le village qu'à une pâle lueur. Celle-ci s'évanouit bientôt à son tour dans de fines écharpes de brume grisâtre. Seule la sourde résonance du *huehuetl* nous accompagna encore pendant un certain temps dans la nuit, jusqu'à ce que le galop rapide de nos chevaux eût étouffé les derniers échos de la fête.

Nous mangions et poursuivions notre route en silence. Lorsque le panier fut vide, Candelario poussa un profond soupir et demanda d'un air satisfait :

— N'avons-nous pas eu une journée délicieuse?

On eût dit que nous nagions dans la mer laiteuse et immobile de la plaine qui s'étendait devant nous, imprécise.

Tout le monde, hormis le veilleur, dormait au ranch lorsque nous atteignîmes la cour.

BALZAC ET LA PRESSE[1]

par MAURICE NADEAU

On peut lire Balzac pour connaître l'état des mœurs sous la Restauration et la Monarchie de Juillet, pour prendre, à la façon de Marx et Engels, une vue dynamique et fidèle de l'ascension de la bourgeoisie au XIXe siècle, ou pour s'émerveiller avec M. Marcel Bouteron que *La Comédie Humaine* soit demeurée une « Encyclopédie » toujours vivante de la plupart des types sociaux des XIXe et XXe siècles en France. A l'article « gens de lettres » que rédige l'éminent exégète de Balzac, quel riche et copieux alinéa ne pourrions-nous pas composer avec la seule «espèce journaliste» ! On y placerait les portraits de Finot, Lousteau, Blondet, Nathan, Vignon, Vernou, Lucien de Rubempré jeune, et ce n'est pas seulement les pages d'*Illusions perdues* que ces personnages devraient enjamber pour venir s'y ranger, mais celles de *La Muse du Département, La Peau de Chagrin, Une Fille d'Eve, Béatrix, César Birotteau, Splendeurs et misères des courtisanes, Les Employés, L'Envers de l'histoire contemporaine, Albert Savarus.* De toutes les « espèces sociales » de *La Comédie Humaine,* celle qui peuple le monde de la presse ne serait décidément pas dans cet inventaire une des moins riches ni des moins variées.

Mais on peut aussi lire Balzac pour le plaisir et penser que ce travail d'historien et d'archiviste ne nous apprend sur *La Comédie Humaine* et son auteur rien que nous ne sachions déjà. Et puis à quoi bon réduire en morceaux un univers que Balzac a passé sa vie à édifier? Le lecteur qui se contente de regarder et d'entendre, d'être ravi ou touché, ne voit pas *La Comédie Humaine* comme une chronique ou un Bottin, mais comme une « création », mieux : une mythologie. A supposer qu'il s'intéresse à un certain coin de la scène et veuille voir seulement quelques acteurs, il n'oublie

pas que la vaste comédie continue de se dérouler autour d'eux et qu'ils y participent. Au lieu de les interpeller, il les regarde jouer; au lieu d'interpeller Balzac à leur propos, il voudrait plutôt voir comment celui-ci, à partir de lui-même, des individus qu'il a observés et du monde où il a vécu, est parvenu à donner à ces hommes plus grands que nature et à ce monde plus réel que le monde réel une dimension durable. Il voudrait prendre le créateur en flagrant délit de création.

De tous les mythes balzaciens, celui de la presse bénéficie d'un éclairage latéral qui le dote d'une ombre dénonciatrice : il s'élabore à partir de matériaux que l'histoire a laissés sous nos yeux. Balzac a sans doute été clerc d'avoué, commerçant, imprimeur, éditeur, collectionneur, horticulteur, chercheur de trésors et explorateur de beaucoup de contrées d'Utopie, il a été également journaliste, et le monde de la presse est un de ceux qu'il a le mieux connus, avec lequel, même au plus fort de la guerre qu'il lui livra, il a gardé des liens. On retrouve pendant plus de vingt ans le nom de Balzac ou ses divers pseudonymes dans les « petits journaux », dans les organes légitimistes, dans des revues politiques et littéraires qu'il a parfois dirigées et rédigées seul; les articles et les études qu'il y a donnés constituent plusieurs volumes de ses œuvres; beaucoup de ses romans ont paru d'abord en feuilletons; au phénomène même du journalisme moderne il a consacré maintes remarques et ce pamphlet d'une virulence toujours agissante : *Monographie de la presse parisienne*. C'est de cette longue et profonde expérience personnelle qu'il faut partir plutôt que d'*Illusions perdues* où elle se transforme et se sublimise.

On pourrait croire, par exemple, que dans son œuvre il accorde à la presse une place et un rôle exagérés. Quand il montre sa puissance, étudie sa physiologie et sa pathologie, s'effraie des méfaits que la pensée imprimée et indéfiniment multipliée cause à l'organisme social, on a l'impression qu'il décrit l'existence d'un de nos modernes mastodontes de presse et on est prêt à lui accorder immédiatement les dons du prophète. C'est aller trop vite en besogne et lui rendre trop facilement les armes : il n'a fait qu'amplifier selon les lois de son génie une réalité qui existait déjà de son temps et à laquelle il fut sensible. La presse moderne telle que nous la connaissons est née avant *Un Grand homme de province à Paris,* avec Girardin, en 1836. Elle n'a fait, depuis, qu'amé-

liorer ses conditions d'existence et perfectionner ses méthodes; elle ne les a pas radicalement transformées.

Il est symptomatique qu'aux historiens de la presse, la Restauration paraisse déjà une époque privilégiée, celle où s'affirme la force d'un instrument neuf. Etouffée pendant plus de quinze ans par Napoléon, l'opinion publique fait brusquement avec les Bourbons l'expérience d'une liberté retrouvée. Un moyen d'expression lui est conditionnellement accordé par la Charte : le journal; elle fait à son tour du journal un moyen de sa liberté. De 1815 à 1830 « le sort de la presse parisienne, le degré de liberté qu'on lui accordait, voilà ce qui devint l'objet principal des luttes politiques » (2), et ce fut l'effort pour comprimer l'audace de la presse qui, obligeant Charles X à prendre une des Ordonnances de Juillet, causa la chute du régime. Sur ce « levier alors si puissant » (3) s'étaient rués les représentants de toutes les classes sociales : l'évêque comme l'ancien député et l'officier en demi-solde, le magistrat et le savant et « jusqu'à l'étudiant sortant des bancs de l'école ». Une profession décriée, considérée par Rousseau et Diderot « comme la plus vile de la littérature », à peine anoblie par la Révolution, est reconnue désormais « digne d'être exercée par les meilleurs esprits ». Ecrivent dans les petits et grands journaux, pour y exposer leurs conceptions politiques, sociales ou littéraires, Chateaubriand, Lamennais et Bonald, Benjamin Constant, Thiers, Mignet et Sainte-Beuve, Armand Marrast et Godefroy Cavaignac. Plus de vingt périodiques, des *Débats* à *La Quotidienne*, du *Moniteur* au *Constitutionnel*, escortés de la flottille des « petits journaux » parmi lesquels *Le Figaro* et *Le Corsaire* s'avancent en proue, constituent des foyers de vie intense auxquels le pouvoir se brûle souvent les doigts. Soumis au cautionnement et au timbre, menacés de procès et d'amendes, coûtant cher et pour toutes ces raisons menant une vie précaire, ils sont les ferments désagrégateurs du régime, finalement le renversent après l'avoir souterrainement miné. En 1830, le peuple de Paris se bat pour les journalistes qui, Thiers en tête, accèdent enfin au pouvoir. Ministres, préfets et sous-préfets, attachés d'ambassades, petits et grands administrateurs, ils fournissent à Louis-Philippe la part la plus influente de son personnel politique et administratif. Certains d'entre ceux qui, pour des

(2) Georges Weill : *Le Journal* (La Renaissance du Livre. Coll. L'Evolution de l'Humanité).
(3) Témoignage d'Alfred Nettement (*Ib.*).

raisons avouables ou inavouables, continuent d'exercer leur profession, bénéficient par la pratique du « journalisme ministériel » de faveurs à peine moins grandes. Nous entrons dans l'ère du « journaliste-roi ».

Comment Balzac qui, à l'instar de ses héros, est venu à Paris conquérir « l'argent, la puissance et la gloire » n'aurait-il pas été frappé par ce moyen nouveau et rapide de parvenir à ses fins, tenté de l'utiliser? Au lendemain des Trois Glorieuses il constate que « la presse est l'expression de la volonté générale qui vous fait roi ou vous nomme ministre » et il participe à l'euphorie qui marque la naissance de ce qu'il a appelé « le quatrième pouvoir ». « La presse, écrit-il encore, représente toute l'intelligence humaine et la civilisation elle-même. »

On peut penser que cette opinion s'accorde difficilement avec celle qu'il professe huit ans plus tard dans *Illusions perdues* et en 1843 dans *Monographie de la presse parisienne :* « Si la presse n'existait pas, il faudrait ne pas l'inventer. » Son jugement a évolué, certes, et pour des raisons immédiatement perceptibles : nul grand écrivain n'a été plus que Balzac sous-estimé et moqué par les journalistes qui ridiculisaient ses prétentions au « maréchalat littéraire », ses efforts touchants vers le dandysme, et ne manquaient aucune occasion, fussent-ils Jules Janin ou Sainte-Beuve, de placer au-dessus de lui le tout-venant des auteurs de romans-feuilletons. Cette évolution est moins certaine toutefois que l'ambiguïté fondamentale et constante dont sont marqués les jugements de Balzac sur la presse. Cette ambiguïté tient, nous le verrons, à sa « philosophie » : on la décèle clairement dans cette phrase d'une dédicace à Mme Hanska : « La presse a organisé la pensée et la pensée va bientôt exploiter le monde. Une feuille de papier, frêle instrument d'une immortelle idée, peut niveler le globe. »

C'est-à-dire qu'il est moins sensible aux bienfaits ou méfaits de la presse qu'à son efficacité, sa puissance. C'est l'arme nouvelle qui, succédant à l'épée et au canon, va permettre aux Napoléons de la pensée de régner sur le monde et de le façonner : « Nous avons atteint l'ère de l'intelligence, écrivait-il encore. Les rois matériels, la force brutale s'en vont. Il y a des mondes intellectuels et il peut s'y rencontrer des Pizarre, des Cortès, des Colomb. » Il veut être un de ces conquérants, et tant dans sa fameuse menace à l'égard de Sainte-Beuve : « Je lui passerai ma plume au travers du

corps », que dans son observation de la société : « Le pouvoir est descendu des Tuileries aux journalistes », il montre qu'il a consciemment substitué la plume à l'épée. Ses contemporains ne s'y tromperont pas qui l'ont caricaturé un porte-plume au flanc.

Or, le journaliste utilise parfois cette plume plus efficacement que le romancier et elle lui confère plus rapidement qu'à ce dernier un pouvoir magique. La maniant avec habileté et sans scrupules, Lucien Chardon, frais débarqué d'Angoulême, devient « de Rubempré » et se fait ouvrir les portes d'un monde qui l'avait cruellement dédaigné. Un premier article lui donne la gloire et l'amour, le deuxième la puissance. Il n'est pas d'autre héros de Balzac qui devienne en moins de temps, par un autre moyen, un personnage qu'on craigne, flatte et respecte. Il perd cette puissance aussi vite qu'il l'a conquise, c'est vrai; du moins Balzac a-t-il montré qu'il l'avait conquise, et par le seul usage de la plume.

Le jeune Tourangeau qui vient de quitter l'étude de Mᵉ Guyonnet de Merville et de s'installer dans une mansarde de la rue Lesdiguières pour y rimer des tragédies et des opéras-comiques ressemble fort à l'Angoûmois. Comme lui il veut conquérir Paris, et comme lui il tombe, après quelques détours, sur le journalisme. C'est à la fin de 1820 qu'il rencontre Auguste Poitevin de l'Egreville, dit le Poitevin Saint-Alme (le Villerglé associé aux premières productions de Balzac-lord R'hoone), et qu'il est introduit par lui dans le monde des petits journaux de la Restauration. Le Poitevin est à *La Lorgnette*, à *La Pandore*, au *Mentor*, au *Corsaire* surtout, enfin au *Figaro* dont après Etienne Arago et Maurice Alhoy, il devient le directeur. Au jeune Honoré il fait connaître Paul Lacroix et Horace Raisson, le met en rapport avec Jules Janin, Alphonse Royer, Michel Masson, Raymond Brucker, Nestor Roqueplan, Hippolyte Rolle, ces « spadassins des idées et des réputations industrielles, littéraires et dramatiques ». Balzac se met au diapason, et si l'on n'est pas sûr qu'il écrive avant 1826 au *Figaro*, on ne doute plus que deux brochures provocatrices parues en 1821 : *Du droit d'aînesse* et *Histoire impartiale des Jésuites*, ne soient bien de sa main. Il a adopté les mœurs cyniques de ses amis d'occasion, il se souviendra d'eux et de ce qu'il a lui-même été quand il racontera les premières aventures parisiennes de Lucien.

Cependant, il se sait une vocation de romancier. C'est elle qui le tyrannise à travers tous les états qu'il embrasse et qu'il

croit susceptibles de lui apporter la richesse. On connaît ses équipées d'imprimeur et d'éditeur, le gouffre de dettes qu'elles ouvrent sous ses pas. Pour combler ce gouffre et pour aider à l'établissement de sa réputation d'écrivain, il ne peut résister au désir de revenir au journalisme après les événements de Juillet. Il croit posséder cette fois les chances qu'il n'a pas connues au début de la Restauration. Sa *Physiologie du mariage* parue l'année précédente l'a fait connaître, surtout il s'est lié avec celui qui deviendra « le Napoléon de la presse » : Emile de Girardin. Au *Voleur*, à *La Silhouette*, à *La Mode* que celui-ci a fondés, Balzac tient les premiers rôles; tous deux s'associent pour lancer le *Feuilleton des journaux politiques* qui, dans leur esprit, doit devenir « une grosse entreprise de journalisme ». Balzac possède la sienne propre avec *La Caricature* dont il fut jusqu'en 1831 « le principal et peut-être l'unique rédacteur ». A la fin de cette année-là sera achevée sa conversion au légitimisme et close la deuxième étape de sa carrière de journaliste.

Durant toute cette période il s'est montré moins soucieux d'exprimer ses idées politiques que de donner son sentiment sur les mœurs, que de proclamer ses convictions d'artiste. Il écrit à la mode du temps une *Physiologie de la Toilette*, un *Traité de la Vie élégante*, une *Etude de mœurs par les gants*, une autre qui pittoresquement s'intitule : *De la cravate considérée en elle-même et dans ses rapports avec la société et les individus*. Elles sont moins futiles que leurs titres le laisseraient croire. C'est au détour d'une page du *Traité de la Vie élégante* qu'on lit par exemple cette phrase qui résumerait assez bien la *Comédie humaine* : « cette triste autopsie du corps social (4) ». Dans *Le Voleur* il donne ses *Lettres sur Paris* où il s'essaie à brosser un tableau piquant de la capitale après les Trois Glorieuses, et dans *La Silhouette* il cherche à ne pas se confondre avec les journalistes ordinaires. « Un homme qui dispose de la pensée est un souverain », écrit-il dans une série de trois articles intitulés *Des Artistes*. Et il développe : « Les rois commandent aux nations pendant un temps donné; l'artiste commande à des siècles entiers; il change la face des choses, il jette une révolution en moule; il pèse sur le globe, il le façonne. » On entend dans cette orgueilleuse déclaration le cri du cœur, et on ne peut douter que Balzac, qui n'est point encore à ce moment-là

(4) Cité par Bernard Guyon : *La pensée politique et sociale de Balzac* (Armand Colin).

l'auteur de *la Comédie humaine*, n'ait ardemment désiré détenir cette mystérieuse et durable puissance de l'artiste. Mais faut-il attendre que le siècle soit révolu pour que la postérité la constate et la mesure? Balzac est pressé d'exercer un pouvoir effectif de son vivant. Après le renversement de la monarchie légitime et l'investissement du pouvoir par ses anciens « amis », il s'aperçoit qu'il a manqué le coche. Il demande à la politique et de nouveau au journalisme le moyen de jouer un rôle de premier plan. Il rallie le parti du duc de Fitz-James (et de la marquise de Castries), se livre dans les organes légitimistes *Le Rénovateur* et *La Quotidienne* à une active propagande en faveur du trône et de l'autel. En 1835, il rachète à William Duckett *La Chronique de Paris*, qu'il dirige seul de janvier à juillet 1836. Il y appelle pour la politique Elie de Beaumont et Tocqueville, pour la littérature George Sand, Nodier, Gautier et Hugo; il ravit à Buloz un critique écouté : Gustave Planche. Lui-même traite, dans ce bi-hebdomadaire, de politique étrangère, d'histoire, de littérature et de sciences; il y publie en totalité ou en fragments *L'Interdiction, Le Cabinet des Antiques, Facino Cane, Ecce Homo, Le Secret de Ruggieri, La Perle brisée*. Et le succès se dérobe une fois de plus; après six mois *La Chronique* sombre dans les nouveaux embarras financiers qu'elle a causés à son propriétaire.

« Je suis abattu, écrit-il à Mme Hanska, mais non atterré. » Quatre ans plus tard, en effet, il revient à sa marotte. Il vient de publier la deuxième partie d'*Illusions perdues : Un Grand homme de province à Paris*, où il s'est cruellement vengé de ce monde de la presse qui lui a refusé gloire et fortune, qui a brocardé ses « prétentions » et qui va se déchaîner désormais contre lui en hurlements de colère et de haine. Dans *Le Figaro* Albéric Second menace, à *La Revue de Paris* Jules Janin s'indigne; Buloz, directeur de *La Revue des Deux Mondes*, organise la coalition. Les anciens journalistes de la Restauration, devenus ministres, interdisent la représentation de *Vautrin*. Après avoir attaqué, il faut que Balzac se défende à son tour, qu'il prenne directement la parole dans un organe qui de nouveau lui appartienne. Si, en outre, il fondait un périodique qui ressemblât aux *Guêpes*, ne pourrait-il jouir, tout comme Alphonse Karr, de 40.000 francs de revenus annuels? *La Revue parisienne*, dont le premier numéro porte la date du 25 juillet 1840, naît de cette nécessité et de ce désir.

D'entrée, Balzac fait front contre ses assaillants. Il fustige

la presse, « ce quatrième pouvoir dans l'Etat. Elle attaque tout et personne ne l'attaque », écrit-il... « Il est bien temps de discuter ces hommes inconnus et médiocres qui tiennent tant de place dans leur temps et qui font mouvoir une presse égale en production à la presse des livres. » Il prêche d'exemple, s'en prend à ce qui le point le plus : la critique littéraire en son entier : « la critique n'existe plus », et à deux critiques en particulier : Latouche, son ancien ami, Sainte-Beuve, son vieil adversaire. Obligé une fois de plus de saborder son entreprise, le fameux éloge qu'il fait de Stendhal et de sa *Chartreuse* dans le troisième et dernier numéro de *La Revue parisienne* lui permet de décocher encore un coup de pied aux journalistes : « Ne soyez pas étonnés, dit-il, que depuis dix mois que cette œuvre surprenante a été publiée, il n'y ait pas un seul journaliste qui l'ait ni lue, ni comprise, ni étudiée, qui l'ait annoncée, analysée et louée, qui y ait fait allusion. » On dirait que Balzac ne veut plus faire du journalisme que contre les journalistes. Trois ans plus tard, il publie *Monographie de la presse parisienne,* cet audacieux pamphlet où il range en genres, sous-genres et variétés les têtes d'un jeu de massacre qui le fait se dépenser follement en traits méchants et ironiques. Il faut que la presse soit une fois pour toutes déconsidérée, que journaliste ne veuille pas dire autre chose qu'ignorant, vendu, lâche, menteur et traître, qu'une coalition se forme pour extirper une « maladie chronique » qui ronge le pays et « s'est étendue à tout ». Après cette diatribe, Balzac n'a plus avec la presse d'autres rapports que ceux d'un romancier intéressé au premier chef par son œuvre. Il ne collabore aux journaux qu'épisodiquement, en tant que voyageur retour de Russie (lettre sur Kiev), surtout en tant qu'auteur de *La Comédie humaine.* Il ne les méprise jamais assez pour demeurer insensible à l'éloge, la moquerie ou le blâme qu'ils lui distribuent (il répond, par exemple, longuement aux critiques, s'explique, se justifie); il voudrait traiter avec la presse de puissance à puissance.

Et sa partialité contre elle vient peut-être de ce qu'il s'est contenté de la voir comme l'instrument de la puissance, un instrument qu'il n'aurait pas su utiliser. Il ameute contre les journaux les moralistes et les honnêtes gens, mais journaliste lui-même fut-il si moral et si honnête? Il dénonce la malfaisance des « petits journaux » de la Restauration, mais il y a collaboré, mieux : il en a fondé un. Quand Zulma Carraud lui reproche le tournant légitimiste qu'il amorce dans les « Lettres

sur Paris », il se justifie par des arguments que nous retrouverons dans la bouche de Finot et de Lousteau : les opinions d'un journal ne sont pas celles de ses rédacteurs, « elles doivent être formulées comme le veulent les abonnés ». Il lui est indifférent d'écrire dans les organes légitimistes et de se donner à lui-même la réplique sous divers pseudonymes dans l'organe libéral qui lui appartient et qu'il continue de faire vivre, pratiquant avec maestria pendant près de six mois le double jeu qui sera fatal à Lucien. Comme son héros il exerce en outre une curieuse forme de critique littéraire : celle qui consiste à éreinter et à porter aux nues dans le même temps le même ouvrage. En bref, il pouvait dénoncer avec pertinence les tares du journalisme, n'ayant pas échappé lui-même aux plus graves d'entre elles.

C'est qu'il n'a jamais envisagé la pratique de ce métier d'emprunt que comme le moyen de satisfaire ses ambitions politiques et littéraires, comme celui de lui apporter la richesse. En 1836 il écrit à Mme Hanska : « Je ne puis plus entrer aux affaires par la députation et le journalisme. Ainsi mes efforts vont tendre à me débarrasser de *La Chronique de Paris* », et s'il renonce au journalisme, c'est pour s' « ouvrir à coups de canon la porte de l'Académie, car les Académiciens peuvent devenir pairs, et je tâcherai de faire une assez grande fortune pour arriver à la Chambre haute et entrer dans le pouvoir par le pouvoir même ». Il ne faut pas se laisser duper par des déclarations qui ont pour but de le poser aux yeux de la riche comtesse polonaise; on peut se demander toutefois si cet ambitieux forcené ne se rabat pas sur son œuvre « faute de mieux », si, demeurant l'associé de Girardin, il eût écrit *La Comédie humaine*. Nous bénissons ses échecs successifs dans l'exercice d'une profession qui n'était pas faite pour lui, mais nous ne pouvons nous empêcher de remarquer qu'il l'a pratiquée d'une manière et avec des intentions qui ne sont point à donner en exemple.

Un Grand Homme de province à Paris ne pourrait-il passer, par suite, pour un inconscient plaidoyer *pro domo*? Lucien n'est pas Balzac, mais ce que Balzac eût risqué de devenir s'il avait eu plus de chance, s'il n'avait pas eu besoin d'écrire *La Physiologie du Mariage* pour attirer l'attention sur soi. En voulant conquérir la gloire aux moindres frais, en faisant litière de son honneur Lucien se fourvoie; le jeune disciple de Poitevin de l'Egreville, le collaborateur du *Figaro* et du *Rénovateur*, le directeur de *La Caricature* ne se fourvoyait-il pas?

Revenant sur son expérience, s'il réussit à montrer qu'il était impossible à Lucien d'agir et de penser autrement qu'il n'a fait en vertu même des lois qui régissent le monde de la presse, il transforme par un coup de maître le plaidoyer en réquisitoire. Ce n'est plus Lucien le coupable mais le milieu dans lequel il est tombé, et sa faiblesse de caractère devient une circonstance atténuante : il subit la corruption que des caractères mieux trempés se sont donné pour fin de faire naître et qu'un rouage de la machine sociale a pour but d'entretenir; il devient victime d'une « entreprise de démoralisation » individuelle et publique qu'il a trouvée toute formée et qui vivra après lui. C'est elle, forme parmi d'autres de la « pathologie sociale », dont il faut faire l'analyse.

Ainsi l'entreprise que tente l'auteur d'*Un grand homme de province à Paris* se rattache-t-elle à un dessein général et devient-elle autre chose que ce qu'y voyaient les contemporains quand ils accusaient Balzac d' « avoir troqué sa plume contre un poignard », quand ils le soupçonnaient d'avoir seulement voulu se venger des journalistes. Certes, la peinture n'est pas rose, mais celles qu'il a faites des milieux de la finance, de la politique, du commerce ou de la police le sont-elles davantage? Faut-il accuser Balzac d'avoir voulu se venger de chacun d'eux en particulier et de la société dans son ensemble? Si oui, nous abordons alors une question plus vaste que celle des rapports personnels de l'homme Balzac avec d'autres hommes et une société qu'il a connus; nous entrons dans un système et une mythologie.

Toujours est-il que romancier, il part d'éléments concrets : ses souvenirs, ses observations, sa propre expérience. Le mythe qu'il construit est enraciné dans la réalité quotidienne et vécue dont il rassemble les aspects épars et distingue les ressorts secrets, qu'il explique, fonde et exprime dans sa vérité essentielle. Il nous donne du monde de la presse un tableau qui pouvait paraître partial en 1839, qui frappe aujourd'hui par son exactitude foncière : sous les apparences transitoires que lui offrait ce monde il a su en discerner les grandes lois durables et a ordonné sa peinture en fonction d'elles. S'il s'était borné à composer celle-ci selon les règles du grossissement et de l'exagération, selon celles de l'emportement imaginatif aveugle, il aurait monté le spectacle d'une réalité caricaturale ou utopique dont la fausseté se fût accusée avec le temps. Il en va du contraire, et si nous pouvions mesurer l'écart entre ce qu'eût fait de la réalité qu'a expéri-

mentée Balzac un chroniqueur ou un auteur sans génie et ce que ce même Balzac a fait d'elle, nous mesurerions du même coup « l'épaisseur » de la vision balzacienne, nous verrions le mythe naître et grandir sous nos yeux.

A la vérité c'est ce mythe qui d'abord nous aveugle; il nous faut faire quelque effort pour découvrir l'objet précis qu'il cache : la peinture des mœurs de la presse entre 1820 et 1830 à travers la vie d'un « petit journal » de la Restauration. Nous avons du mal à croire que le journal de Finot soit un de ces périodiques très secondaires dont la nourriture habituelle est l'écho, l'information troussée pour le trait, le compte rendu du livre ou de la pièce à succès. Ce n'est pourtant rien d'autre que *Le Figaro* de Le Poitevin Saint-Alme ou *Le Corsaire,* toujours près de sombrer et toujours flottant, portés par les eaux mêlées du chantage et de la publicité rédactionnelle. Finot, comme Le Poitevin ou Roqueplan, oblige les actrices à s'abonner si elles ne veulent pas être attaquées, donne à ses rédacteurs la consigne de louer ou de blâmer selon le profit qu'il compte tirer de l'éloge ou du blâme. Il a ses hommes d'esprit, ses hommes de paille et au-dessus de lui ses protecteurs. Brutal, grossier, cupide, « sa bêtise impertinente est frottée d'esprit comme le pain d'un manœuvre est frotté d'ail ». Tenant à la fois « du propriétaire, de l'épicier, du spéculateur », il aura ses trente mille livres de rente, se fera nommer Conseiller d'Etat, peut-être pair de France. Il est « le Bertrand de tous les Ratons du journal. »

Lucien Chardon, frais débarqué d'Angoulême, son manuscrit *Les Marguerites* sous le bras, tombe sur lui par l'intermédiaire de Lousteau qui ne tarde pas à le mettre au fait : « Mon cher, travailler n'est pas le secret de la fortune en littérature, il s'agit d'exploiter le travail d'autrui », et puisque « être journaliste c'est passer proconsul dans la république des lettres », Lucien entrera au service de Finot en dépit des mises en garde de ses amis du Cénacle, en dépit même du spectacle que lui donne Lousteau de sa future déchéance : « Je vis en vendant les billets que me donnent les directeurs de théâtres pour solder ma sous-bienveillance au journal, des livres que m'envoient les libraires et dont je dois parler. Quand il s'agit d'une entreprise de librairie un peu considérable, le libraire me paye de peur d'être attaqué. » Empoigné par le désir de conquérir « la gloire, la puissance et l'argent », Lucien se dit qu'il réussira là où Lousteau a

échoué et il endort sa conscience sous des promesses naïves : « Ne pourrait-il faire noblement ce que les journalistes faisaient sans conscience ni dignité? » Il ne s'est pas même aperçu, le malheureux, que les deux articles qui le « lancent » ont été écrits, le premier, par complaisance, le second par chantage, qu'il a déjà aliéné sa plume en traçant le premier mot d'une phrase écrite pour un journal. Célèbre du jour au lendemain, il devra, pour conserver cette célébrité et son cortège de douceurs, devenir consciemment ce qu'il n'avait d'abord été qu'à l'étourdie et par jeu : un homme sans honneur, traître à ses amis et traître à lui-même. Sa chute sans grandeur sera plus soudaine encore et plus complète que sa brillante ascension.

Pendant sa brève carrière il n'a coudoyé que des êtres comme lui, intelligents certes, mais vaniteux, tarés et impuissants. Emile Blondet est un « prince de la critique »; son feuilleton aux *Débats* décide du sort d'un ouvrage, mais sa bienveillance dépend d'un dîner ou d'une recommandation. Claude Vignon porte en lui « un monde d'idées » mais « son intelligence est engourdie par la critique. La critique est son opium, et son harem de livres faits l'a dégoûté de toute œuvre à faire ». Un malheureux mariage a rendu Félicien Vernou mécontent de tout et de lui-même. Il ne pardonne à personne un succès et s'est condamné à devenir un « articlier » : « Vernou porte des articles, fera toujours des articles et rien que des articles. Le travail le plus obstiné ne pourra jamais greffer un livre sur sa prose. » Emile Nathan est « le plus habile tireur au vol des idées qui s'abattent sur Paris ou que Paris fait lever », mais son âme est « corrodée » par la pratique de la « camaraderie littéraire » qui « tue le principe des grandes œuvres et consacre la lâcheté de l'esprit ». Tous « esclaves achetés pour faire du Bossuet à dix sous la ligne », ils auront beau devenir « pacha » d'un journal comme Lousteau, préfet et mari de la générale de Montcornet comme Blondet, maître des requêtes au Conseil d'Etat comme Vignon, ils n'en auront pas moins trahi leur raison d'être, étouffé leurs meilleures ambitions et ignoré leur véritable destination. Ils sont plus encore victimes que coupables.

Quel mal étrange les a donc tous frappés? Quel maléfice possède la presse pour que tous ceux qui s'approchent d'elle se corrompent sous nos yeux? Un mystère gît ici que Balzac a entrepris de nous révéler « expérimentalement » par le spec-

tacle de la carrière journalistique de Lucien. « Il ne suffit pas d'observer et de peindre, avait-il dit, il faut peindre dans un but quelconque. »

Une des données de l'expérience demeure constante : la presses en tant qu' « organe » du corps social. Son rôle est défini et fixé une fois pour toutes; il ne varie ni dans son rythme ni dans ses fins : c'est une machine qui, selon Balzac, se nourrit de « pensée » et fabrique à plus ou moins longue portée de l'action. Comme pour tout phénomène de physiologie naturelle ou sociale, la transformation subtile des composantes en produit nouveau, au niveau même de l'organe, demeure foncièrement inexplicable. On doit se borner à cerner la métamorphose et à la constater.

Qu'est Lucien pour cette machine? Que sont Blondet, Vignon, Vernou, Nathan? Des esclaves chargés de l'alimenter sans trêve ni repos afin qu'elle poursuive sa course. Mais des esclaves d'un genre spécial, qui s'offriraient eux-mêmes comme nourriture et donneraient à consommer le meilleur d'eux-mêmes : leur « pensée ». Or, pour Balzac, la pensée n'est pas comme la chair, le sang ou les forces musculaires une matière qui se renouvelle en l'homme; elle se dépense au contraire sans pouvoir se reconstituer, elle s'« use ». C'est donc tout entier et sans espoir de retour que le journaliste passe dans la machine du journal, qu'il s'aliène en elle. De l'espèce de symbiose qui se forme alors il constitue l'élément nourricier, mais séparé de l'organisme qui lui permet en retour de vivre, il ne peut plus rien, n'est plus rien. Balzac s'est appliqué à montrer les deux temps de cette aliénation originale.

Au cours du premier, le journal transforme du jour au lendemain un inconnu en homme célèbre, lui délègue une puissance, le rend dépositaire d'un pouvoir sans commune mesure avec ses capacités réelles. Avant d'entrer dans le journal de Finot, Lucien n'est rien. Il bat faméliquement le pavé de la capitale, déjeune chichement chez Flicoteaux et court sans succès les éditeurs; Mme de Bargeton l'abandonne et la marquise d'Espard le méprise; il est seul, impuissant et malheureux. Après son premier article on le considère, après le second on le fête; il s'ouvre, grâce aux pouvoirs magiques du journal, le monde de la littérature, celui des jeunes viveurs à la Vandenesse, celui du Faubourg Saint-Germain. Il a conquis la puissance, l'amour, le bonheur. Lousteau qui n'avait pas son talent et dont les débuts ont été plus difficiles,

est en passe de devenir « un homme redoutable ». Les auteurs célèbres parlent chapeau bas à Blondet que les éditeurs appellent « mon petit » sur le ton du respect amical. Finot est une puissance qui traite sur un pied d'égalité avec celles de la finance, de la politique ou du commerce. Etre journaliste c'est « exercer le pouvoir ».

Ce pouvoir a des limites que franchit imprudemment Lucien. Il oublie que la force dont il dispose lui a été prêtée et qu'il ne peut en user à la légère. Elle entre en conflit avec d'autres forces, les affronte ou compose avec elles selon les règles d'une stratégie que définissent l'état des mœurs, le climat politique et social, la mêlée des intérêts généraux et particuliers. Lucien n'est pas libre de s'en prendre à tel auteur, telle actrice; son retournement politique trop prompt le déconsidère et provoque sa chute. Il a enfreint d'autre part certaines lois tacites de son milieu en prenant pour lui la notoriété que lui valent ses articles, en voulant pousser les avantages que lui confère son talent, en tentant de faire cavalier seul. Il n'avait pas le droit de croire que son succès dépendait de ses mérites propres.

Eût-il été moins jeune et mois étourdi, moins impatient d'arriver et moins vaniteux, il ne sortait pas de cette expérience en meilleur état. Le pouvoir de la presse porte sa sanction que subit le journaliste. Pour disposer de l'un il doit nécessairement accepter l'autre; en fin de compte elle annihile en lui l'individu en ruinant ses trois centres vitaux : le cœur, le cerveau et l'âme (Balzac désignant par celle-ci le siège de la moralité). Lucien trahit d'Arthez son meilleur ami; « Vernou n'a plus de cœur, le fiel a tout envahi. Aussi est-ce le journaliste par excellence, un tigre à deux mains qui déchire tout, comme si ses plumes avaient la rage. » On n'en finirait pas de citer toutes les vilenies que Balzac fait commettre en gros et en détail aux journalistes, on peut résumer sa diatribe par cette opinion de d'Arthez : « Le journalisme est un enfer, un abîme d'iniquités, de mensonges, de trahisons, que l'on ne peut traverser et d'où l'on ne peut sortir pur, que protégé comme Dante par le divin laurier de Virgile. »

Cette condamnation procède de la plus banale exigence morale. Balzac la formule avec vigueur et elle ne manque pas chez lui d'attendus; elle cède le pas toutefois à l'espèce de condamnation philosophique que lui inspire l'obligation où sont les journalistes de consentir à « l'usure » quotidienne de leur pensée. « Dans leur première effervescence, écrit-il, les

jeunes journalistes pondent des articles avec amour et livrent ainsi très imprudemment toutes leurs fleurs. » Ce sont fleurs qui se fanent vite et qu'une plante rapidement desséchée ne peut pas renouveler. « Comment », s'étonne Lucien, « il faut se mettre à une table et avoir de l'esprit? — Absolument comme on allume un quinquet », lui rétorque Lousteau, qui ajoute en connaissance de cause : « Jusqu'à ce que l'huile manque ». Car pour lui elle manque assez tôt. Titulaire du feuilleton d'un grand journal il est obligé de faire écrire ses articles par l'ex-muse du département et il constate rageusement que « vivre de sa plume c'est se condamner à un travail auquel se refuseraient les forçats ». Blondel « tartine », Vignon, en proie à une « lassitude de manœuvre », s'épuise dans un doute improductif. Nathan « vit sur la circonstance » et Vernou s'aigrit. Quant à Lucien, ce qui lui a d'abord semblé un jeu devient un travail accablant auquel il s'astreint malaisément. N'en pouvant plus, il abandonne la littérature et le théâtre pour la politique qu'il aborde sans prudence et qui le fait retomber au néant. Déçu, méprisé, ayant tout perdu, jusqu'à l'estime de soi, il accepte que la bonne de Coralie aille lui gagner sur le boulevard le prix de son billet pour Angoulême. Il connaît ainsi les limites de la déchéance dont tous les autres, plus endurcis, se sont fait une sorte de sagesse cynique. Intellectuellement, ils sont comme anéantis.

Balzac croit donc à l'existence d'une loi selon laquelle la pensée « s'usant » s'épuise avec plus ou moins de rapidité et se retourne contre l'homme qu'elle dévore. Mais que dira-t-il de l'écrivain, du créateur qui la dilapide à la fois plus sagement et plus follement que le journaliste? Quelle grâce du ciel le préserverait d'une fatalité inhérente à l'exercice de la pensée?

Il faut remarquer d'abord que Balzac met en scène des journalistes d'un type particulier. Il montre certes, mais anonymement, les trousseurs d'échos, les rédacteurs de « faits-Paris », les spécialistes de politique intérieure ou étrangère, tous ceux, en un mot, qui mériteraient seuls aujourd'hui la qualification de « journalistes », alors que les premiers rôles sont tenus par des écrivains en disponibilité. Lucien comme Lousteau sont venus tenter la fortune littéraire à Paris, l'un avec un recueil de poèmes et un roman historique, l'autre avec une pièce de théâtre. Ils deviennent journalistes parce qu'ils n'ont pas réussi à se faire éditer ou jouer et qu'ils pensent y parvenir par le moyen oblique de la presse. Puis, ce moyen

devient une fin qui leur fait oublier leurs ambitions initiales. Nathan ne les a pas étouffées. C'est un auteur fécond et d'une certaine notoriété, mais trop ami de la facilité. Il vient au journalisme par paresse et « lâcheté d'esprit ». Quant aux autres, il est remarquable qu'ils soient tous critiques, et remarquable également qu'ayant à juger le journalisme dans son ensemble, Balzac le définisse comme un « droit de vie et de mort sur les œuvres de la pensée ». Cette philippique contre la presse ne reposerait-elle que sur la colère d'un auteur malmené et recouvrirait-elle seulement la querelle banale que l'écrivain fait de tout temps à la critique? Peut-être, mais en ce cas la réalisation du dessein passe infiniment ce dessein même, et l'intention ne compte plus au regard des arguments chargés de la manifester. Balzac peut à bon droit prendre le critique comme type du journaliste; il ne fausse pas sa démonstration, il la rend évidente.

Tout se passe en effet pour Balzac comme si d'un point de départ commun : le devoir de créer, deux routes s'ouvraient à l'écrivain, celle qu'emprunte d'Arthez et celle que suit Lucien. La première est longue, difficile, semée d'embûches, et il faut, pour ne pas l'abandonner, de grandes réserves de courage et de volonté; la seconde est facile et souriante; on y rencontre la notoriété, parfois la gloire et la fortune; elle débouche notamment dans le journalisme et cette forme de journalisme qu'on appelle la critique. Qu'est-ce qu'un critique? Un esprit que l'exercice de sa fonction a rendu paresseux et « impuissant » en flétrissant en lui « la faculté sublime d'imaginer », en l'habituant à reculer devant l'ampleur et la difficulté de la tâche créatrice. Quelle valeur peut-on attacher, par suite, à ses jugements? L'ouvrage qu'il se donne l'audace de ne point trouver bon n'est-il pas placé par définition hors de sa compétence? Il se dit, comme Lousteau (ou Sainte-Beuve), « avoué de l'opinion publique ». Ne convient-il pas par là de sa démission? Mais il y a plus grave.

Son calcul initial était en effet un faux calcul, et la voie facile débouchait sur une impasse. Il est trop tard pour reculer. L'esprit faussé, le cœur et l'âme ruinés, il a gaspillé le trésor d'une grande œuvre possible. Ce n'est plus seulement le temps qui lui manque, mais la possibilité d'appliquer une pensée que la pratique du journalisme a usée et détruite. Le créateur, ou, comme l'appelle Balzac, l'artiste, a lui aussi monnayé son capital, mais il l'a fait fructifier en lui faisant produire des œuvres durables et, surtout, il a pris soin de

« maintenir son cerveau dans les conditions de la production comme jadis un preux avait ses armes toujours en état ». Sa course est plus fructueuse, elle est également plus longue. Faut-il poursuivre la comparaison? S'agit-il même d'en établir une? En fait, l'artiste s'oppose au critique, au journaliste, et il dénonce la presse comme une des formes les plus pernicieuses de l'utilisation du langage parce que, s'établissant sur les mêmes terres que lui : la matière commune des mots, la matière précieuse de la pensée, elle fait des premiers un usage vain ou vil, gaspille la seconde, en tous les cas déprécie par sa seule existence la tâche longue et ardue que l'artiste mène dans la solitude et l'incompréhension publique. « Nous sommes des marchands de phrases et nous vivons de notre commerce », déclare Lousteau; « Vous vous attendez donc à des supplices? » demande Lucien à d'Arthez, « à des épreuves en tout genre », répond celui-ci qui résume son credo en cette phrase : « souffrir courageusemenut et se fier au Travail! » Peut-il exister deux attitudes plus contradictoires?

En dénonçant « le parti pris de trafiquer de son âme, de son esprit et de sa pensée », Balzac fait entendre une revendication d'artiste. Elle serait banale si elle n'était fondée sur la conception de la société qui donne à la satire sa plus grande portée, si elle n'invitait à voir en Balzac le plus réussi et le plus vivant des personnages balzaciens. Il défie la presse, l'opinion publique dont elle n'est qu'une des formes d'expression, la société dont elle n'est qu'un des rouages. Il se pose en Vautrin. Il se pose en Claës, en Nucingen ou en Birotteau quand, fidèle à sa parole : « Il ne suffit pas d'être un homme, il faut être un système », on le voit mené par une idée fixe.

Elle est clairement formulée dans l'avant-propos à *La Comédie humaine* : « En lisant attentivement le tableau de la société, moulée pour ainsi dire sur le vif avec tout son bien et tout son mal, il en résulte cet enseignement que si la pensée, ou la passion qui comprend la pensée et le sentiment, est l'élément social, elle en est aussi l'élément destructeur. En ceci la vie sociale ressemble à la vie humaine. » La pensée « élément destructeur » de la société, il importe peu qu'il ait tiré cet « enseignement » de son observation ou qu'il l'ait formulé *a priori*, mais il importe beaucoup qu'il l'ait placé en avertissement à toute son œuvre et qu'on le retrouve encore, avec M. Bernard Guyon (5), dans ce « précieux feuillet » glissé dans le manuscrit du *Traité de la Vie Elégante* : « Pathologie de

(5) Ouvrage cité.

la vie sociale » ou « Méditations... sur les manifestations de la pensée prise sous toutes les formes que lui donne l'état social ». On ne peut plus douter qu'il ait voulu montrer par son tableau de la presse les effets « destructeurs » que devait nécessairement causer une entreprise dont la fin avouée est d'« organiser la pensée » et de lui donner une force telle qu'elle puisse « exploiter le monde », « niveler le globe ». Face à une puissance dévorante il fallait opposer une puissance égale qui en nierait la légitimité et en contesterait les bénéfices, lui tendre un miroir où tous ses mouvements se révéleraient en vérité. Depuis plus d'un siècle, *Illusions perdues* alimente la mauvaise conscience des journalistes.

Mais l'œuvre du romancier s'est retournée, on le sait, contre les intentions du « philosophe ». Il voulait peindre tous les symptômes de « cette maladie morale que nous appelons la civilisation », il ne peut s'empêcher de montrer comment cette civilisation augmente les pouvoirs de l'homme. La presse, comme la finance, la politique, le négoce, la police, comme toutes les institutions sociales, asservit l'individu à un objet qui le transcende, mais elle multiplie sa puissance. « Elle a soumis à ses lois la justice, elle a frappé de terreur le législateur... elle a soumis la royauté, l'industrie privée, la famille, les intérêts. » Si « un homme qui dispose de la pensée est un souverain », qui dispose plus souverainement que le journaliste d'une pensée conditionnée en vue de la plus grande efficacité, façonnée à toutes fins?

Aussi Balzac ne peut-il se défendre d'une sourde admiration pour ce pouvoir nouveau qu'il voit naître et grandir sous ses yeux, dont il prophétise le rôle et l'efficience futurs. Il fait voler son Lucien d'Arcoles en Rivolis, s'enivre de son ivresse, crie ses succès, reçoit à ses côtés les clés de places fortes qui se rendent. Il voudrait le montrer vil, lâche et sans volonté, justement puni; il attire sur lui la sympathie et la pitié. « Illusions perdues » sans doute, mais qui ont permis à une existence d'émerger du commun, de s'affirmer contre les autres, d'agripper ce levier magique où tendent toutes les mains : la puissance.

Il n'est toutefois de véritable élévation que conquise, de puissance et de gloire vraies qu'individuelles, forgées par la volonté et le travail. La presse qui promet l'une et l'autre ne saurait faire tomber dans son miroir à alouettes que les médiocres et les faibles. Balzac la condamne comme une fausse école d'ambition.

BALZAC ET LA MUSIQUE

par L. MAURICE-AMOUR

La musique tient une place importante dans l'œuvre de Balzac. S'efforcer de définir la qualité du goût musical de Balzac, chercher ses rapports avec un art dont la connaissance exige des études approfondies, c'est en venir à se demander si Balzac était musicien. Or, la question a trouvé sa réponse dans la préface à *Gambara :* Balzac y déclare n'être pas musicien.

Comment, en ces conditions, put-il parler abondamment de musique et, à certaine période de sa vie, la mêler assez intimement à son œuvre pour lui consacrer des romans fertiles en détails sinon techniques, du moins révélateurs de notions dépassant celles du profane averti?

La question vaut d'être examinée en détail : nous allons tenter de le faire en puisant aux sources d'information disponibles : la vie et l'œuvre de Balzac, sa correspondance, les témoignages de ses contemporains.



Balzac semble avoir eu, dès son jeune âge, le goût de l'émotion musicale. Sa sœur Laure note que « les pompes du service divin frappèrent à jamais l'imagination de l'adolescent (1) » : lui-même pressent un « inexplicable phénomène de spiritualité » dans le pouvoir qu'exerce sur son âme la musique des sanctuaires; les hymnes sacrées le transportent d'extase ou d'effroi; il aime à écouter « le chant monotone et grave des offices »; il tâche de comprendre « le secret des magiques influences que possèdent le chant des prêtres et les mélodies de l'orgue (2) ». Tout ceci (plus tard transposé dans la scène

(1) Aux offices solennels de la cathédrale Saint-Gatien où Mme Balzac conduisait ses enfants.

(2) La question « Balzac et la musique religieuse » a été fort bien traitée dans l'intéressant ouvrage de Philippe Bertault qu'on lira avec profit.

du couvent espagnol de la *Duchesse de Langeais*) tient plus de la sensation que du goût musical; en fait, ce goût n'est alors ni formé, ni guidé; quant au don, le jeune Honoré n'en manifeste aucun : le petit violon acheté à la foire de Tours est vite abandonné, faute d'en tirer autre chose que des sons discordants; quant au piano où Laure et son frère s'essaient, il ne traduit guère que *Le Songe de Rousseau*. Le milieu familial n'a donc pu servir Balzac dont le goût musical, à vingt ans, est encore à ce point dans l'enfance qu'un attachement puéril à cette même piécette de Cramer lui attribue le pouvoir de « musicaliser » le taudis de la rue Lesdiguières (3).

Néanmoins, il associe la musique à ses songes; l'idée de musique le tourmente; il médite un livret d'opéra, projet bientôt abandonné, comme tant d'autres germés en ce cerveau bouillonnant. Il écrit à Laure : « La musique me manque... »; il aspire aux apaisements qu'elle apporte (« Un calme pour l'âme, un baume rafraîchissant, une diversion aux peines de la vie »), sans soupçonner la puissance destructrice de certaines musiques inconnues de lui. Appels confus, sensations mal définies, qui ne trouvent pas leur assouvissement, car, à l'époque, il n'entend guère de musique, ne va ni au concert ni à l'Opéra, et n'a pas encore pénétré dans le cénacle des amis musiciens de demain.

Ce n'est qu'un peu plus tard, chez Mme de Berny, fille de musicien et musicienne elle-même (4), que va se préciser ce que Baldensperger nomme « sa musicalité montante ». Il commence de respirer la musique et d'y puiser. Sa première héroïne musicale, Jeanne la Pâle, joue de la harpe — la harpe révélée par la Dilecta.

Dès lors vont se presser tous ces personnages féminins — simples amateurs ou véritables musiciennes — dont le talent accroît la séduction (5). Le roman touche ici de près à la vie quotidienne et mondaine : dans l'entourage de Balzac, nous voyons sans cesse des femmes capables de chanter

(3) « Travailles-tu toujours ton piano? Ici on économise pour en avoir un et le *Songe de Rousseau* retentira dans ma mansarde où le besoin de songes se fait sentir. » (*Correspondance avec la famille*, lettre à Laure, 1819.)

(4) Mme de Berny était la fille de Hinner, harpiste et compositeur distingué, professeur de la reine Marie-Antoinette.

(5) Ce goût de la femme musicienne, cher à Balzac et à ses contemporains (Chateaubriand et la guitare de Blanca, Musset et la pâle Lucie), est loin d'être une création romantique : tous les poètes de la Renaissance l'ont montré; il suffit de rappeler Ronsard, Maurice Scève, Pontus de Tyard, célébrant la voix et le luth harmonieux de Cassandre, Pernette du Guillet et Louise Labé.

et jouer d'un instrument (6); en ces salons réputés où il fréquente, la musique est un des attraits des réceptions; chez Mme de Girardin on chante des romances (7); chez Mme de Castries, chez les Guidoboni, cantatrices et virtuoses se produisent avec succès; chez les Apponyi, Meyerbeer et Rossini sont rois. Enfin, aux soirées de Fétis et d'Erard, Berlioz, Liszt et Chopin tiennent chapelle. Balzac observe, écoute, et son goût musical prend consistance.

Un salon encore, de moins noble prestance celui-là : la maison d'Olympe Pelissier, future Mme Rossini. Sans doute Balzac apaisera-t-il la jalousie de Mme Hanska en lui affirmant « qu'Olympe n'était qu'une mauvaise courtisane célèbre par sa beauté... » ; il n'empêche qu'à l'époque de sa croissance musicale, il retrouve chez Olympe, mêlés à d'élégants viveurs, Berlioz, Auber, maints autres musiciens en vogue, et bientôt Gioacchino Rossini.

Nous pouvons à présent suivre la formation musicale ascendante de Balzac : les années d'Opéra, l'italianisme (qui trouvera son paroxysme à Milan dans l'entourage de la Comtesse Maffei où il recueillera toute brûlante l'exaltation rossinienne déjà chauffée par les soirées italiennes de Paris), puis la découverte de Beethoven et de la musique allemande, les « grands éblouissements musicaux », l'engouement pour Meyerbeer, le culte du virtuose, entretenu par l'amitié orageuse avec Liszt, enfin l'attiédissement et le déclin de la fièvre musicale dont les palpitations cessent dans les dernières années.

Nous voici en présence d'une évolution qui va trouver sa correspondance constante dans la production balzacienne. C'est un jeu d'en suivre la trace; elle nous montre comment la révélation personnelle de Balzac est moins impérative que les tyrannies de la mode, comment il plie ou réagit sous les influences successives, parfois contradictoires, de ses conseillers et de ses guides; elle confirme ce que nous savons déjà : Balzac, n'étant pas musicien, ne perçoit la musique que « de seconde oreille » et ne peut faire autorité en matière d'esthétique musicale. Il n'y prétend pas d'ailleurs, et nous ne saurions dépasser son ambition; mais il a tant emprunté à la musique qu'un pèlerinage aux sources musi-

(6) La duchesse d'Abrantès possédait un réel talent de pianiste; Mme de Castries, une fort jolie voix.
(7) Delphine composait des romances que mettaient en musique des compositeurs à la mode.

cales de la *Comédie Humaine* offre une tentation à laquelle nous cédons volontiers.



C'est vers 1831 que l'apprentissage commence. Les débuts se font au théâtre italien. L'italianisme, alors si à la mode partout en Europe — d'Angleterre jusqu'en Russie — exerce à l'époque sur le public parisien un despotisme dont seuls quelques indépendants se libèrent. Balzac, lui, cède au goût du temps, d'autant plus volontiers qu'il y est porté par un penchant naturel. Ce goût n'est-il pas d'ailleurs celui qu'impose Rossini l'ensorceleur dont il est devenu l'ami? Il subit le pouvoir du prestigieux bonhomme et son admiration ne connaîtra jamais d'éclipse, même au plus fort d'autres envoûtements.

A l'influence exercée par Rossini s'ajoutent les incomparables séductions d'interprètes incomparables : Rubini, Tamburini, Grisi, la Pasta, la Malibran (que célèbrent tous les littérateurs du temps) et le charme plus superficiel et non moins éloquent des disciples du maëstro, Bellini, Donizetti. C'est l'art vocal déchaîné, auquel Balzac est sensible au point de s'écrier : « La roulade est la plus haute expression de l'art. » Le paroxysme de la passion rossinienne est atteint en l'année 1834, celle de la « Loge des Tigres » (8). Balzac est abonné à l'Opéra (9). Curieux abonné! Avec les sept conjurés dont il est le chef et l'aîné, il mène grand tapage en cette loge infernale; un spectateur grincheux s'en plaint (10); une lectrice de la *Physiologie du Mariage* est choquée de l'inattention de l'écrivain (11). Bientôt Balzac abandonne la Loge des Tigres pour celle de Rossini.

En dépit des distractions et du bruit, Balzac reçoit, aux soirées italiennes, ses premières grandes impressions musicales. Certes, l'opéra de cette époque ne passe guère, aux

(8) On a contesté l'authenticité de cette fameuse loge. Nous nous référons néanmoins aux multiples témoignages des contemporains et à la lettre à Mme Hanska : « Le duc de Brunswick vient quelquefois germaniser notre loge, car ce prince détrôné n'étant plus lion vient se faire tigre chez nous — notre loge s'appelle « La Loge des Tigres ». (*Lettres à l'Etrangère*, 13 juillet 1834.)

(9) « J'ai pris une loge à l'Opéra et j'y vais deux heures tous les jours. » (*Lettres à l'Etrangère*, 1er juillet 1834.)

(10) « Ces jeunes gens renversent les chaises au moindre mouvement... leur opinion sur le chant et la danse se manifeste très haut et provoque bien des « chut! » dans la salle... » (Werdet, *Souvenirs littéraires*.)

(11) « Enfin, Monsieur, si vous voulez aller lundi à l'opéra et vous placer non pas en face des spectateurs comme vous faites toujours, mais vis-à-vis le théâtre... » (*Cahiers Balzaciens*, 1924.)

yeux des puristes, pour un lieu d'initiation; pourtant, si douteuse que soit parfois la qualité de la musique exécutée, Balzac, atteint par elle, s'instruit à son contact : elle est le signe du départ, le tremplin de son éducation. Désormais, il affiche des goûts, établit des comparaisons, soutient des discussions. Aidé par le milieu où il s'agite, il est soulevé aussi par les joies que cette musique lui fait éprouver. Son esthétique, assez élémentaire, procède de la sensation et de l'imagination; la correspondance avec Mme Hanska nous éclaire : « Entendre de la musique, c'est mieux aimer ce que l'on aime... c'est voluptueusement penser à ses secrètes voluptés, c'est vivre sous les yeux dont on aime le feu, c'est entendre la voix aimée... (12) ».

En même temps nous renseignent les observations notées dans la *Comédie Humaine :* c'est à cette musique italienne, sensuelle, facile, où les excès du mauvais goût s'étalent souvent à plaisir, qu'il prête des vertus surnaturelles. La jeune mariée heureuse écrit à son amie : « Je viens d'entendre, l'âme épanouie par les plaisirs permis d'un heureux mariage, la céleste musique de Rossini que j'avais entendue l'âme inquiète, tourmentée par les curiosités de l'amour. »

Louise de Chaulieu, dans le délire de l'agonie, chante d'une voix éteinte quelques airs des *Puritains*, de la *Somnambule* et de *Moïse*, et « il y a encore toute sa grâce dans les agréments de ce chant faible et d'une douceur divine. Avec la romance du *Saule*, la marquise d'Aiglemont triomphe de sa rivale et reprend le cœur de son mari; Hélène, perdue en mer à mille lieues des siens, s'enivre de la voix du bien-aimé, pour elle « douce et mélodieuse comme la musique de Rossini! »

Nous pourrions citer maints autres exemples de cette passion italienne; Rossini à lui seul la résume, et il suffit, pour en situer le point culminant, de rappeler le festin que Balzac offre en l'honneur de son dieu, et dont il décrit les fastes avec une complaisance qui impatiente Mme Hanska (13).

Pourtant, l'italianisme exaspéré chemine de pair, dans le cœur de Balzac, avec un nouvel engouement. Chez le musicographe Fétis, chez Erard, ailleurs encore, Balzac rencontre fréquemment depuis quelque temps Liszt, Berlioz, Chopin. Liszt et Berlioz possèdent, à l'époque, l'admiration sans ré-

(12) *Lettres à l'Etrangère,* 1er juillet 1834.
(13) Faisant allusion aux dettes de Balzac, Mme Hanska écrit : « Vos allures de Lucullus retarderont votre liberté. » (*Lettres à l'Etrangère,* novembre 1834.)

serves de Balzac; il leur a dédié à chacun un ouvrage (14).

La grande page sur l'orgue du couvent espagnol, qui retentit, sous les doigts de Mme de Langeais, de réminiscences rossiniennes bizarrement associées à une plate romance de salon (15) et à une hymne religieuse, dut faire sourire Liszt. Par contre, le *Dies Irae* exécuté aux funérailles de Mme Jules, dont la description reconstitue la disposition symphonique du *Requiem*, a pu flatter l'orgueil de Berlioz.

Berlioz et Liszt ne sont pas, bien loin de là, des italianisants! Et Liszt, avec son autorité coutumière, va orienter Balzac vers Beethoven et la musique allemande. Le soir, chez Fétis, on se livre aux divertissements fort à la mode en ce temps, transcriptions, variations, adaptations de lieder, d'opéras, de symphonies. Liszt, au piano, « réduit » des ouvertures de Weber, des symphonies de Beethoven; il explique, commente. Balzac a soudain la révélation d'un langage musical dont la divine et neuve beauté le transporte.

Liszt et Berlioz entraînent Balzac à la Société des Concerts du Conservatoire où, depuis 1828, Habeneck dévoile aux Parisiens les splendeurs beethoveniennes. Il y a beau temps qu'ont cessé la réprobation ou les bouderies du public des premières années; en 1837, Beethoven occupe presque uniquement les programmes de la Société des Concerts du Conservatoire (en partie fondée pour l'exécution de ses œuvres) et l'engouement est tel que déjà les blasés se plaignent — comme de nos jours — d'un excès de Beethoven — au point que Berlioz, indigné, s'élève contre cette protestation (16).

En fait, Balzac vient à Beethoven quand tout le monde y est venu. Là encore, il cède, dans une certaine mesure, au snobisme du moment, snobisme quelque peu attardé, sans doute, mais notre grand homme fait facilement figure de « suiveur » en musique. Quoi qu'il en soit, le choc beethovenien est retentissant. C'est encore à la correspondance que nous nous référons : « Ce que vous jette Beethoven est infini... Il y a dans cet homme une puissance divine... Beethoven est le seul homme qui me fasse connaître la jalousie. J'aurais voulu être Beethoven plutôt que Rossini et Mozart... (17) ».

(14) A Liszt, la *Duchesse de Langeais*; à Berlioz, *Ferragus*.
(15) *Le Troubadour du Tage*, seule célébrité de J.-B. Pollet.
(16) « Beaucoup de gens commencent à ne parler qu'avec un certain dédain de ces immortelles productions. Eh! Messieurs, de bonne foi, quand tous les jours vous voyez affichée sans étonnement la cinquantième représentation de quelque platitude dramatique, est-ce abuser de votre patience que de vous offrir avec une persistance si indiscrète des chefs-d'œuvre de cette portée? » (*Gazette Musicale*, janvier 1837.)
(17) *Lettres à l'Etrangère*, 7 novembre 1837.

Voilà où le bât nous blesse un peu. La comparaison Beethoven-Rossini a trouvé en Schumann un jugement consacré par la postérité (18), la boutade du même, « Visite de Rossini à Beethoven », ne laisse place à nulle équivoque : « Le papillon vola sur le chemin de l'aigle, mais celui-ci se rangea pour ne pas l'écraser d'un battement d'aile! » Quant au parallèle Rossini-Mozart, ne chicanons pas Balzac en reconnaissance des sensations que lui suggère le finale de Don Juan (19), encore qu'il s'agisse là d'une vue subjective à tendance plus littéraire que musicale. D'ailleurs, le chef-d'œuvre de Mozart n'est-il pas représenté aux Italiens? Balzac a ses excuses... mais Alain a raison, Balzac aime tout!

Le récit de Werdet a laissé un pittoresque souvenir de Balzac aux Concerts du Conservatoire (20), l'atmosphère toute mondaine souligne le dandysme du grand homme auquel Beethoven apporte un aliment nouveau. Beethoven et les Concerts du Conservatoire sont à la mode et une célébrité doit y être vue; mais ce serait minimiser l'importance que Beethoven va prendre dans la vie intérieure de Balzac, que de ramener au seul désir d'être à la mode cet enthousiasme neuf. En vérité, Balzac s'essaie de son mieux à pénétrer intimement Beethoven, et si le lyrisme exalté déborde, il laisse poindre une ignorance qui brûle de devenir connaissance. « Comprenez-vous que je ne connaisse encore que la symphonie en *ut* mineur et le petit bout de la symphonie pastorale que nous avons été entendre racler à Genève (21)? »

Pourtant, dans la même lettre, Balzac risque une interprétation du finale de l'*ut* mineur dont la naïveté nous dé-

(18) « Il serait par trop exclusif de supprimer chez nous tout Rossini, ne serait-ce qu'en vue d'exciter les efforts de l'Allemagne. Rossini est le plus remarquable peintre décorateur, mais enlevez-lui l'éclairage factice et la perspective théâtrale, et voyez ce qui reste! » (Schumann, *Revue Musicale de Leipzig*, 1835.)

(19) « Si quelque chose peut prouver l'immense pouvoir de la musique, n'est-ce pas cette sublime traduction du désordre, des embarras qui naissent dans une vie exclusivement voluptueuse, cette peinture effrayante du parti pris de s'étourdir?... Terrible finale, vigoureux, désespéré, joyeux, plein de fantômes horribles et de femmes lutines, marqué par une dernière tentative qu'allument les vins du souper et une défense enragée. » (*Cabinet des Antiques*.)

(20) Werdet insiste longuement sur la toilette négligée de Balzac allant au « Conservatoire Royal de Musique, au milieu d'une société d'élite », puis ajoute : « Mais l'esprit, lorsqu'il a nom Balzac, est bien reçu partout. Il fut accueilli par cette foule élégante et parfumée, appartenant à la classe la plus aristocratique de Paris, avec un empressement flatteur, une politesse exquise... Avec ses sales vêtements, il était le point de mire d'un brillant entourage qui rendait hommage à notre plus célèbre romancier. De Balzac fut conduit en triomphe à sa stalle. » (*Portrait de Balzac*.)

(21) *Lettres à l'Étrangère*, 7 novembre 1837. C'était sans doute lors de la première rencontre avec Mme Hanska, quatre ans plus tôt. Balzac, tout à sa passion, dut écouter d'une oreille distraite cette exécution tronquée qui ne pouvait lui révéler Beethoven.

sarme (22). Ainsi, le finale dominateur où s'affirme l'allégresse des victoires surhumaines suggère à notre grand homme ces visions enfantines où il brasse pêle-mêle féerie et religion? Mieux encore, sur ce même canevas, il rebrodera, plus largement, la page célèbre de César Birotteau...

Ne soyons pas trop sévères et n'oublions pas que Balzac est venu à la symphonie par l'opéra. L'opulence des grandes masses sonores, qu'il a chérie dans la musique dramatique où le déploiement de la mise en scène concourt avec l'orchestre et les voix au faste de l'ensemble, il la veut aussi dans les symphonies de Beethoven. S'il y a tentative d'épurement en cette évolution qui le mène du théâtre au concert, il lui faut retrouver ce qui l'attire : manifestation de puissance, d'abord, mais aussi argument, décor, action. Et, dans cette phase nouvelle de son éducation musicale, il reste — comme il le restera toujours — un imaginatif. Il crée instantanément une donnée, il construit le paysage, situe le lieu, paysage et lieu célestes comme il se doit pour cette musique au langage divin.

Il connaît pourtant ses lacunes; il ignore les sonates; il s'émerveille que la fille de Mme Hanska puisse les jouer : « Dites-moi l'âge d'Anna qui comprend Beethoven! » (23); il se perd dans la symphonie en *la;* il revient sans cesse sur la difficulté de la langue beethovenienne; il sent qu'il lui manque un guide.



Nous avons vu que Berlioz et Liszt sont à l'origine de la nouvelle passion musicale de Balzac; mais, auprès de ceux-là, Balzac ne peut qu'écouter. Questionner serait avouer son ignorance; or le grand écrivain joue d'égal à égal avec les grands musiciens; en leur présence, il soutient des discussions où l'habileté consiste à esquiver les problème techniques. Mais cette connaissance technique qui lui fait défaut, il sent qu'il a le plus pressant besoin de l'acquérir; pour cela, il faut un moniteur, sinon un maître. Et voilà notre homme trouvé : un obscur, un oublié. Pourtant, c'est celui-là

(22) « Dans son finale, il semble qu'un enchanteur vous enlève dans un monde merveilleux, au milieu des plus beaux palais qui réunissent les merveilles de tous les arts et là, à son commandement, des portes semblables à celles des baptistères tournent sur leurs gonds et vous laissent apercevoir des beautés d'un genre inconnu, les fées de la fantaisie... » (*Ib.*)
(23) La fille de Mme Hanska avait alors treize ans.

qui saura donner à Balzac l'autorité requise pour composer les grands romans musicaux qu'il médite; c'est lui qui sera le modèle ou suggérera les traits de tant de personnages étranges et charmants de la bohème musicale : Gambara, Pons, le divin Schmucke et Facino Cane, l'illuminé... Tout cela, c'est à Jacques Strunz que Balzac le doit. Balzac a dû rencontrer Strunz chez Schlesinger, directeur de la *Gazette Musicale,* dont la maison est le carrefour des musiciens de toute espèce.

Il est temps de le présenter. D'origine allemande, de vingt ans l'aîné de Balzac (« un bon vieux musicien allemand »), Strunz possède, à défaut de génie, du talent ou plutôt une réelle science de son art. Fétis a réhabilité ce modeste pour lequel la postérité fut injuste (24). Strunz savait écrire, et écrivit beaucoup de musique; sa production — quatuors, quinquettes, concerti, romances, ouvrages lyriques — appartient aujourd'hui au domaine de l'archéologie mais n'en atteste pas moins un solide métier. C'était bien l'homme que Balzac attendait. En tête à tête avec Strunz, il questionne, se renseigne, se documente; au sens propre du terme, il prend des leçons. Aux soirées brillantes de la *Gazette Musicale,* véritables concerts de virtuoses, se superposent les soirées de travail. Seul à seul, Balzac met Strunz au piano; patiemment, Strunz explique, analyse. L'excellent homme est rompu à ce métier, car, du point de vue musical — et de bien d'autres encore — il a fait un peu tous les métiers. L'histoire de la colonie musicale allemande à Paris, nous dit Baldensperger, serait une vraie galerie romanesque; Strunz en est la physionomie-type.

Il est né en Bavière mais se dit natif de Strasbourg; il eut de bons vieux maîtres allemands et fut de bonne heure attaché à la Chapelle Royale, mais une imprudence de jeunesse lui attire l'inimitié d'une famille puissante et l'oblige à fuir la Bavière. Il parcourt l'Europe, vivote péniblement de musique; en 1800 il est en France et, à dix-sept ans, chef de musique d'un régiment français. Il fait la campagne d'Italie jusqu'à Marengo; son régiment vient tenir garnison à Anvers. Un acte d'insubordination le mène tout près du poteau d'exécution dont le sauve l'intervention d'amis

(24) *Biographie universelle des Musiciens.* Fétis, si souvent sujet à caution, a connu personnellement Strunz et ses références sont de bonne source. Il fait toutefois erreur à propos des fonctions de Strunz à l'Opéra-Comique.

influents. Il démissionne, redevient civil et enseigne la musique à Anvers, tout en composant divers ouvrages, dont une messe solennelle pour la cathédrale et un opéra-comique représenté à Bruxelles avec un succès assez vif pour le mettre en vedette. Quand Napoléon visite Anvers, c'est notre Strunz qui est chargé d'écrire la cantate héroïque pour la fête donnée par la ville à l'Empereur; Napoléon est si satisfait de la cantate qu'il remet six mille francs au compositeur. Mais de nouveaux déboires ont surgi et, vers 1808, on retrouve Strunz à Paris, enseignant, composant, et rêvant toujours à quelque ouvrage lyrique d'envergure. Il essuie un insuccès à l'Opéra-Comique, se décourage, renonce à la musique et trouve une place d'inspecteur militaire; il fait la guerre d'Espagne, séjourne à Barcelone, pérégrine d'Europe en Asie et en Afrique, puis revient à Paris, environ 1831, toutes ses économies pulvérisées dans une banqueroute. De nouveau la musique lui tend un bras secourable. Il se contente d'obscurs travaux, arrangements d'opéras, transcriptions de ballets pour le Théâtre Nautique; il besogne, il peine et, enfin, trouve une place qui lui donne la sécurité : il est nommé chef de chant à l'Opéra-Comique (25).

Voilà, dit la *Gazette Musicale*, une excellente acquisition — et voilà pour Balzac une véritable aubaine. Ce métier de chef de chant qui consiste à « réduire au piano » une partition, à l'examiner pièce à pièce en répétant patiemment aux interprètes les passages difficiles, à préparer minutieusement les représentations futures, Strunz accepte de le faire en privé pour l'apprenti Balzac. On devine ou plutôt l'on sait quels services Strunz rendit ainsi au romancier. Il suffit de relire la dédicace de *Massimilla Doni* (26). Et Mme Hanska est tenue au courant du travail occulte de Strunz (27). C'est cependant au plus fort de l'exaltation beethovenienne que

(25) Fétis indique par erreur dans sa biographie « chef du bureau de copie à l'Opéra-Comique », mais la *Gazette Musicale* (année 1835, n° 6) publie : « L'Opéra-Comique vient d'engager M. Jacques Strunz, compositeur de talent, comme chef de chant. C'est une acquisition (*sic*) excellente dont nous ne pouvons que féliciter les habiles administrateurs de ce théâtre. » L'erreur de Fétis a été maintes fois citée sans correctif.

(26) « Mon cher Strunz, il y aurait de l'ingratitude à ne pas attacher votre nom à l'une des deux œuvres que je n'aurais pu faire sans votre patiente complaisance et vos bons soins. Trouvez donc ici un témoignage de ma reconnaissante amitié, pour le courage avec lequel vous avez essayé, peut-être sans succès, de m'initier aux profondeurs de la science musicale. »

(27) Je vais me mettre à achever *Massimila Doni* qui m'oblige à de grandes études sur la musique et à aller me faire jouer et rejouer « Mosé » de Rossini par un bon vieux musicien allemand. » (*Lettres à l'Etrangère*, 1838.)

Balzac édifie ce temple à la gloire de Rossini : un roman tout entier pour célébrer *Moïse,* opéra universel! Sans doute s'agit-il de corriger les attaques contre la musique italienne contenues dans *Gambara,* le premier des deux romans nés de la collaboration avec Strunz; mais plus sûrement, croyons-nous, Balzac tient à proclamer l'attachement qu'il garde à Rossini, dispensateur de ses premières grandes joies musicales, en dépit de Beethoven et de la musique allemande. Strunz, qui précisément rêve toujours d'opéra, qui admire Rossini et a tiré un ballet de *Guillaume Tell,* devait être en secret accord avec Balzac sur ce point.

Bien que le nom du moniteur musical de Balzac figure en tête de l'ouvrage, nous n'insisterons pas sur l'apport de Strunz dans *Massimilla Doni.* Il y a bien l'analyse minutieuse et passionnée du grand opéra religieux de Rossini (28), mais ce n'est là qu'une étude assez facile, dont Balzac, tout heureux d'y être initié, nous fait aussitôt profiter.

Gambara, par contre, est tout entier d'inspiration strunzienne. Il se peut, comme le déclare André Billy, que le sujet de *Gambara* ait été fourni à Balzac par de Belloy (29), mais il suffit de connaître la vie de Strunz, son œuvre et ses rêves pour retrouver, sous la transposition romancée, les vastes conceptions, les successives faillites du brave homme, et il y a du piquant à conclure que toutes les idées musicales dont Balzac fait étalage — à propos de la rivalité des écoles allemande et italienne, à propos d'une forme nouvelle d'opéra où l'on a pu voir du « pré-wagnérisme » — sont tout simplement celles d'un obscur tâcheron de la musique qui trouve sur son chemin un grand homme d'écrivain pour les claironner.

Fructueuse association! Pour Strunz, l'espoir d'être enfin pris au sérieux par le truchement d'un écrivain célèbre qui jettera pour lui son défi à la postérité; pour Balzac, la découverte d'une technologie musicale dont il pense pénétrer les secrets et où il puise à larges brassées. Voyons avec quelles délices il plonge dans le mystère des tonalités et des modulations, comme il joue avec les intervalles, les mouvements, les formes! C'est une forêt d'allégros, de strette, de domi-

(28) L'analyse est faite, pendant la représentation à la Fenice, par la gracieuse et éloquente Massimila, et l'on se demande de quelle façon la commentatrice parvient à se faire entendre de sa cour d'adorateurs.

(29) « Belloy accourut avec un sujet de nouvelle que Balzac le chargea de développer pour la *Gazette Musicale.* Ce fut *Gambara.* » (André Billy, *Vie de Balzac.*)

nantes, de septièmes diminuées, de cadences... Il jongle avec les tutti, les récitatifs, les chœurs; chaque passage porte soigneusement son étiquette tonale ou rythmique; tout est noté, catalogué, expliqué; c'est le délire d'une érudition toute fraîche. Qu'importe s'il est en contradiction avec la préface du livre paru un an plus tôt dans la *Gazette Musicale* (30). Balzac, ravi de sa science nouvellement acquise, ne résiste pas à la joie de l'étaler. Il décrit l'opéra-modèle avec la même passion minutieuse qu'il apporte à dépeindre la boutique de la Sauviat, le Musée Pons et les collections du juif Magus. La technologie musicale de Balzac est la sœur jumelle de sa bric-à-bracologie.

Pourtant, à sa façon — ou plutôt à celle de Strunz — Balzac construit l'opéra de demain. Le *Mahomet* de Gambara doit faire partie d'une vaste trilogie où l'auteur veut tout écrire : libretto, musique, mise en scène; « l'ignoble ballet qui coupe le fil des plus belles tragédies musicales » doit en être proscrit; et l'œuvre, riche de symboles, doit avoir une portée universelle. Strunz fait-il ici figure de prophète? Peut-être — si nous ne savions que Wagner, longtemps avant qu'il ne médite sa grande réforme de la musique dramatique, est nourri de Weber, le maître vénéré auquel il se réfère sans cesse. Or Strunz est lui aussi pétri de Weber, comme tout bon musicien allemand de l'époque, et comme aussi Liszt et Berlioz; et les idées que Balzac accueille d'enthousiasme sont depuis longtemps dans l'air.

Quant au personnage de Gambara lui-même, est-il besoin de souligner son identification avec Strunz? Tribulations, avanies, folles chimères, échecs et — en dépit des multiples faillites — l'idéologie artistique tenace, ingénue, infinie! Tel est Gambara, tel est Strunz, proche parent de Claës et de Frenhofer, que Balzac invente, calque ou transpose, du laboratoire de l'alchimiste à l'atelier du peintre ou au réduit du musicien. Strunz a pris encore d'autres visages, et d'autres âmes aussi. Pons lui emprunte sa dignité, Schmucke sa candeur, et tous les deux sa science et son obscur emploi; Facino Cane a quelques-unes de ses espérances chimériques. Strunz est encore le répertoire d'anecdotes, de potins d'orchestre,

(30) « Un livre de musique s'est toujours offert à mes regards comme un grimoire de sorcier; en fait de musique, les théories ne causent pas le plaisir que donnent les résultats; pour mon compte, j'ai toujours été tenté de donner un coup de pied dans les jambes du connaisseur qui, me voyant pâmé de bonheur en buvant à longs traits un air chargé de mélodie, me disait : c'est en fa majeur! »

d'histoires de théâtre où Balzac puise abondamment : l'aventure de la Tinti, les manies de Capraja, la paralysie vocale du ténor Genovese, la fortune soudaine du flûtiste Schwabe.

C'est aussi grâce aux enseignements de Strunz que Balzac peut exposer fièrement ses théories dans la querelle de la musique allemande et de la musique italienne. Son moniteur lui a fait toucher du doigt les défauts et les vertus de chacune; Gambara, par la voix même d'un Italien, fait à Balzac son propre procès (31); il l'oblige à renier Rossini et la musique italienne, ses premières amours (quitte à les réhabiliter l'année suivante, avec Massimila). Il lui révèle, en même temps, le rival de Rossini, le nouveau venu, Meyerbeer. Et voilà qu'apparaît le dernier engouement, *Robert le Diable*. Une analyse minutieuse étaye l'enthousiasme du Comte Andrea qui vient d'assister à la répétition de cette première mémorable et en reverse les échos sonores, le soir même, chez Gambara. La mode, ici encore, a son mot à dire. On sait quelle impression fit au public de Paris et d'Europe l'opéra de Meyerbeer; toute la presse du temps est unanime dans sa louange. Berlioz lui-même, si sévère pourtant, ne cèle pas son admiration (32). Une seule voix réprobatrice s'est élevée, la voix toujours prophétique de Schumann (33). Mais n'en demandons pas tant à Balzac et à Strunz, quand la *Gazette Musicale* nous apprend « que dix jours après la première de *Robert*, une foule immense assiège tous les jours les avenues du théâtre de l'Opéra » (34), que pour la centième, trois ans plus tard, « la recette a dépassé dix mille francs et qu'on a dû renvoyer beaucoup de monde », enfin que *Robert le Diable*, traduit en russe, fait fureur à Moscou et à St-Pétersbourg, au théâtre, au concert, « dans les salons et jusque dans les guinguettes » (35).

Ne chicanons pas non plus Balzac d'une confusion où il fait de Lulli et de Bach des contemporains (36). Etourderie

(31) « L'école italienne a perdu de vue la haute mission de l'art. Au lieu d'élever la foule jusqu'à elle, elle est descendue jusqu'à la foule... Ces rossignolades forment une musique bavarde, caillette, parfumée, qui n'a de mérite que par le plus ou moins de facilité du chanteur ou la légèreté de la vocalisation... »

(32) « Je suis ici clacquemuré, dans ce pays morne et antimusical, pendant qu'à Paris on joue la *Symphonie avec Chœurs, Euryanthe, Robert le Diable!* » (De Rome, 1831. *Les années romantiques*.)

(33) « Stupéfier ou chatouiller, voilà la devise suprême de Meyerbeer, et qui lui réussit auprès du vulgaire. » (*G. M.*, Leipzig, 1837.)

(34) 1831, n° du 3 décembre.

(35) *Gazette Musicale* de Paris, 1835.

(36) « Lulli étendit l'empire de l'harmonie et classa les dissonances; dans ce temps-là, l'Allemagne, à l'exception de Jean-Sébastien Bach, ignorait la musique. »

d'écrivain ou négligence de Strunz? Amusons-nous plutôt à retrouver encore du Strunz dans la stupéfiante apparition du « panharmicon », création bizarre de Gambara que Balzac semble avoir imaginée de toutes pièces. Or nous savons que Maelzel, inventeur du métromone et ami de Beethoven, avait fait fabriquer à Vienne, où il possédait un cabinet de curiosités, une sorte d'orgue de Barbarie colossal muni de quarante-deux automates porteurs d'instruments, qu'il avait baptisé du même nom pompeux et avec lequel il espérait révolutionner l'Europe. L'engin fut vendu à un barnum américain pour une somme fabuleuse (37). Strunz, qui avait connu l'entreprenant Maelzel, avait dû conter l'histoire à Balzac.

Il nous faut en finir avec Strunz et son rôle auprès de Balzac, bien qu'il y ait encore à dire : par exemple, de sa brève direction musicale au Théâtre allemand de la salle Ventadour où l'on compte sur lui pour révéler *Fidelio* et *Euryanthe* (38) aux Parisiens; de son élégie sur la mort de Gomis (39), un musicien injustement oublié qui fournit peut-être aussi quelques traits à Gambara. Mais Strunz, dont le souvenir est toujours dans la mémoire de Balzac et flotte encore autour de Pons et de Schmucke, va plonger dans le silence et disparaître. On croit qu'il était encore à Paris en 1846 (40), mais Balzac a cessé de le voir. En 1849 Fétis affirme l'avoir retrouvé à Munich, jouissant d'une honnête aisance due à un héritage tardif; et il termine sa biographie par ce jugement que nous retiendrons : « Homme de talent, bien élevé, modeste et plein d'aménité dans ses relations du monde, il méritait un meilleur sort. »

Ainsi marqué par les enseignements de Strunz, Balzac, une fois son moniteur disparu, va-t-il persévérer tout seul? On verra que non. L'année 1838 a été le sommet des « grands éblouissements musicaux » ; il y aura bien encore des scènes, des personnages empruntés à la musique — Modeste Mignon, qui compose d'instinct, Ursule Mirouet et son père, l'exécutant remarquable dans lequel on croit reconnaître un des trois organistes du nom de Miroir (41) — il y aura surtout

(37) 400.000 dollars, note Victor Wilder dans son *Beethoven*.

(38) « Le talent de M. Strunz, son respect pour la vraie musique et sa qualité d'Allemand le rendent sous tous les rapports l'homme spécial dont la collaboration était nécessaire. » (*Gazette Musicale*, 1834, n° 27.)

(39) Berlioz, dans un compte rendu aux tournures polies, fait un éloge un peu embarrassé du défunt Gomis et de l'auteur de l'élégie funéraire. (*Revue et Gazette Musicales*, 1836, n° 48.)

(40) Riemann.

(41) Les trois frères Miroir, tous trois organistes et clavecinistes à Paris, connurent une certaine notoriété vers la fin du XVIIIe siècle.

la synthèse finale du *Cousin Pons*, mais la grande fièvre est tombée. Balzac, pour sa connaissance de Beethoven et de la musique allemande, en est resté à deux symphonies tout au plus, à quelques sonates, à *Fidelio, Don Juan* et *Robert le Diable;* l'amour n'en fut pas moins intense et persiste même quand la musique a cessé de fournir des thèmes à la *Comédie Humaine*. Les lettres à Mme Hanska font entrevoir çà et là des éclairs — des retours de flamme aussi, pour l'italianisme surtout (42). Toutefois Balzac en a terminé avec le lexique des terminologies musicales. Il ne se risque plus guère, en l'absence du correcteur Strunz, à utiliser un vocabulaire dont il craint l'emploi défectueux; pourtant il cherche toujours à faire partager ses enthousiasmes; il en entretient la future Mme de Balzac; dans sa correspondance avec elle, il évoque des souvenirs, compare des interprétations (43); il a encore la joie des découvertes — découvertes surprenantes, parfois : Félicien David lui apparaît l'égal de Beethoven et de Rossini (44).



Il faut à présent faire place à l'un des engouements musicaux de Balzac dont il n'a pas encore été question : le virtuose. Nous savons l'ivresse que notre grand homme éprouve à entendre les athlètes du chant; les prouesses instrumentales des maîtres du clavier et de l'archet lui procurent la même extase (45). Liszt l'a positivement transporté. Un soir, chez Erard où le Hongrois a joué superbement, Balzac surexcité par Berlioz s'est écrié : « Bravo, sublime! C'est le dieu du piano! » et, d'enthousiasme, s'est roulé frénétiquement sur le parquet. En remerciement, Liszt lui écrit : « Il me faut des auditeurs tels que vous et, à défaut d'auditeurs au pluriel,

Miroir l'aîné, organiste à Saint-Germain-des-Prés, avait une telle renommée que l'on accourait de très loin pour l'entendre.

(42) (43) « Quelle joie j'ai de votre plaisir à entendre Rubini! C'est la perfection désespérante... Quelles belles soirées j'ai eues aux Italiens quand Lablache, Rubini, Tamburini, la Grisi chantaient ensemble!... » « Ah, les puritains! la seule musique à mettre à côté de celle de Rossini... Entendre *Guillaume Tell* à notre Opéra ou *Robert le Diable*, c'est aussi grand que la pensée, que la fantaisie... » (*Lettres à l'Etrangère*, avril 1843.)

(44) « Je suis allé hier entendre la *Symphonie du Désert* et j'en suis revenu tout abasourdi. Rien de mieux n'a été fait depuis Beethoven dans ce genre — toujours Rossini hormis! Voilà la première fois que la fougue parisienne ne se trompe pas sur le pavois de la sottise!... » (*Ib.*, 17 février 1845.)

(45) « Chopin, Liszt, Paganini... L'exécution musicale, arrivée à ce degré de perfection, met l'exécutant à la hauteur du poète; il devient un divin traducteur des chœurs divins... »

il me faut *vous* au singulier. » La scène se situe vers 1833, époque de la dédicace de la *Duchesse de Langeais*. Depuis, l'amitié de Liszt a reçu quelques secousses. Un séjour à Nohant, cinq ans plus tard, vaut à Balzac le récit des amours orageuses de Liszt et Mme d'Agoult dont George Sand fut d'abord la protectrice, puis le témoin gênant; par cette indiscrétion, la romancière se venge des ragots du couple désuni. Mais Balzac, qui toujours et partout capte des sujets de roman, a très attentivement écouté. Résultat de la confidence : *Béatrix*, paru d'abord sous ce titre explicite : *Les galériens ou les amours forcées*. Mme d'Agoult, qui se reconnaît en Béatrix, est mortellement blessée; elle se plaint à Liszt qui, lui, dédaigne de se retrouver sous les traits de Conti (46). Il y a du froid, néanmoins, dans les relations de Balzac et de Liszt; pourtant, quand le virtuose se rend en Russie, c'est sur la recommandation de Balzac qu'il est reçu par Mme Hanska. Imprudence dont Balzac se repentira. Liszt ne tarde guère à lui causer maints sujets de jalousie. Mme Hanska, d'abord troublée par le célèbre pianiste, prend bientôt peur de ses assiduités. Balzac, à distance, flaire le danger. Eveline est veuve, libre et riche; à Saint-Pétersbourg où elle est installée, Liszt quémande ses bonnes grâces. Balzac bout de colère, prend feu; ses lettres ridiculisent Liszt, le calomnient (47); mais Eveline a su éconduire le trop empressé soupirant et Balzac, soulagé, apprend les adieux. Il n'en garde pas moins rancune à son ex-rival; plus tard, à Paris, les deux hommes se reverront parfois; il n'y aura pas, à proprement parler, réconciliation puisqu'il n'y eut pas brouille apparente; les froissements auront cessé, simplement. Telle est, en résumé, l'histoire des relations Balzac-Liszt (48). Balzac doit beaucoup à Liszt, et le sait; il a glissé maints éloges sur lui dans ses œuvres, dans sa correspondance; mais il a salué le virtuose et négligé le compositeur. Il est vrai que Liszt, du vivant de Balzac, n'a pas encore écrit ses grands poèmes symphoniques.

(46) « On a voulu nous brouiller... on a voulu m'insinuer que Balzac m'avait drapé d'une manière assez peu flatteuse sous le nom de Conti, mais comme je ne m'y suis pas reconnu, je n'ai point accepté le portrait... »

(47) « Sois prudente... Tu ne sais pas dans quel discrédit il est tombé... J'ai honte de ma dédicace. » (*Lettres à l'Etrangère*, décembre 1843.)

« J'ai quelque honte à vous dire que le Hongrois est un vrai Bohémien qui joue la comédie de la passion. » « Il sera dans ma destinée d'aimer ce que vous aimez, excepté ce singe de Liszt. » (*Ib., juin* 1844.)

(48) Mme de Korwin-Pietrowska (*Balzac et le monde slave*) et Thérèse Marix (*Histoire d'une amitié*) ont apporté toutes précisions sur les relations de Balzac et de Liszt.

Quant à Chopin, Balzac est sans doute passé à côté de son génie; Chopin, en qui il voit un tempérament opposé à celui de Liszt (49), lui semble un virtuose sensible, délicat, « une âme », mais c'est l'exécution et non la composition qui vaut chez lui; il sait rendre expressif « l'ingrat piano » et « donner de la poésie à des phrases sans grande valeur » (50). Qu'ajouter à ceci? Qu'il eût fallu expliquer à Balzac comment Chopin commençait à libérer l'harmonie de la tyrannie des règles, ce que peut-être il n'eût pas compris. Mais tout ce qu'il nous a été permis d'observer et de noter sur le sens musical de Balzac nous fait conclure qu'il n'eut jamais d'attirance pour ce que nous appelons aujourd'hui « la musique pure ».

Dès 1817 des quatuors, des ensembles instrumentaux se sont montés et donnent avec succès des concerts très suivis; nous ne voyons jamais Balzac y assister. Aussi ignore-t-il les quatuors de Beethoven ou de Schubert, les sonates de Mozart, les lieder et la plupart des grandes œuvres de piano de Schumann (51). Dans ce domaine de la musique de chambre, ses lacunes sont immenses, sa curiosité presque nulle; il y a là tout un langage sonore, un monde qui lui restent inconnus. Ne lui en faisons pas grief : le temps lui a manqué; il parcourait l'art et la science à grandes enjambées; les jours, dévorés par l'énorme tâche, passaient trop vite; il faut apprécier, en somme, la quantité de musique absorbée par ce terrible travailleur.

Il nous reste à nommer deux musiciens amis de Balzac : Berlioz et Auber. Le premier — nous l'avons vu — exerça concurremment avec Liszt une vive influence sur Balzac; toutefois,des relations espacées mais cordiales des deux grands hommes, il ne reste que la dédicace de *Ferragus*. Berlioz cite à peine l'auteur de la *Comédie Humaine;* s'il le fait c'est pour souligner cruellement son incompétence (52). Les musiciens pour lesquels Balzac fut si prodigue de louanges ne lui ont guère rendu la pareille, et l'on s'attriste un peu de

(49) « Le Hongrois est un démon, le Polonais est un ange... »

(50) « Il existe, en toute musique, outre la pensée du compositeur, l'âme de l'exécutant qui peut donner du sens et de la poésie à des phrases sans grande valeur. Chopin prouve aujourd'hui, pour l'ingrat piano, la vérité de ce fait... Ce beau génie est moins un musicien qu'une âme qui se rend sensible et se communiquerait par toute espèce de musique, même de simples accords... »

(51) Clara Wieck était venue donner un concert à Paris en 1838, auquel Balzac a dû assister, mais dont il semble n'avoir rien retenu.

(52) Notamment à propos de l'analyse de *Robert le Diable*.

l'ingratitude; mais l'on s'étonne aussi que Balzac, ami de Berlioz, observe le plus complet silence lors de la première de *Benvenuto Cellini* qui fait pourtant bien du bruit (53).

Pour ce qui est d'Auber, l'influence apparaît nulle; néanmoins Balzac marque à la célébrité d'Auber une admiration respectueuse que soulignent les lettres échangées avec Mme Hanska, et c'est à Auber que Balzac s'adresse pour composer la romance gravée dans *Modeste Mignon* (54).



Ainsi, à travers ces amitiés musicales de Balzac dont nous venons de faire la récapitulation, se précise l'importance de la plus humble de toutes : celle de Jacques Strunz. Balzac a sauvé ce nom de l'oubli, et si la curiosité pousse un jour quelque chercheur à exhumer les compositions de Strunz, c'est à Balzac que nous en devrons la surprise.

Faut-il, à présent, dresser le bilan des moissons musicales du grand homme? Enumération qui serait trop longue et dont la liste se compose d'elle-même à la lecture de la *Comédie Humaine*. La musique et ses prolongements ont été, pour Balzac, une source puissante d'inspiration. Quant à son sentiment musical, il a été surtout éveillé par des facteurs étrangers à la musique, dont l'imagination semble le plus essentiel. Il a manqué à Balzac la connaissance et la pratique d'un instrument qui, plus sûrement que ses moniteurs et ses guides, lui auraient enseigné le langage des sons; peut-être aurions-nous recueilli, alors, des notations directes, originales, tandis qu'il nous faut accepter les transcriptions impersonnelles que des intermédiaires placés entre Balzac et nous ont dictées.

Il serait facile de quereller Balzac sur ses goûts, parfois hésitants, parfois mauvais. Pour ce qui touche à l'italianisme, nous lui trouvons de magnifiques excuses. Vingt ans après la mort de Balzac, Bizet ne craint pas d'avouer « qu'il aime la musique italienne comme on aime une courtisane et qu'à s'égarer quelquefois dans les mauvais lieux artistiques il trouve un plaisir infini ». Il est vrai que pour Balzac la mu-

(53) Une presse hostile déchire à belles dents l'opéra de Berlioz, exécuté pour la première fois en septembre 1838.

(54) « Chère, j'ai retardé jusqu'aujourd'hui l'envoi de cette lettre, car je voulais vous l'envoyer enveloppée dans le manuscrit de l'air que ce brave Auber m'a fait pour Modeste Mignon. Vous verrez comment cette jeune fille est musicienne et je vous ai conquis là le plus charmant autographe du monde. » (*Lettres à l'Etrangère,* 8 avril 1844.)

sique italienne est loin d'être un mauvais lieu. Mais Fauré citant le *Barbier* ne dit-il pas : « l'immortel chef-d'œuvre de Rossini » ? Combien d'autres encore, et non des moindres, se sentent attirés par « la poussière colorée » du brillant papillon rossinien !

Nous pourrions aussi — rappelant que Balzac ne fut pas « d'avant-garde » — gager qu'il n'eût sans doute pas montré la clairvoyance d'un Baudelaire et qu'il eût négligé de reconnaître, dans les compositions wagnériennes, la merveilleuse réalisation des concepts de Gambara. Mais, comme toute hypothèse, celle-ci est hasardeuse — d'autant qu'il se fût peut-être trouvé au bon moment quelque maître averti pour ouvrir les oreilles de Balzac.

Quant à ce que nous appellerions « l'esthétique musicale de Balzac » — s'il avait eu l'ambition d'en professer une — nous dirions qu'elle reste confuse, malaisée à définir. Il ressort néanmoins des appréciations qu'il nous livre, que Balzac cherche et trouve dans la musique les sensations et les images qui amplifient ou illustrent ses désirs; selon lui, la musique a le pouvoir de susciter en chacun de nous « autant de poèmes différents » ; il rêve sur la musique beaucoup plus qu'il ne la goûte pour elle-même, à l'état pur; il lui prête ses fictions, la colore de peinture, l'habille de littérature, lui donne parfois quelque vague portée philosophique. Entraîné par son imagination, il s'élance et se perd en des contrées extra-musicales. Le cas de Balzac n'est pas isolé : la plupart des littérateurs fabriquent, avec de la musique, de la littérature; non sans finesse, Balzac est allé au-devant du reproche : « Je ne suis rien, musicalement parlant... J'appartiens à la classe abhorrée par les peintres et par les musiciens abusivement nommée d'une façon méprisante : gens de lettres!... (55) »

Reprenons une dernière fois ses paroles : s'il est vrai que la musique fut pour lui un « baume rafraîchissant, une diversion aux peines de la vie », elle aura été surtout génératrice de quelques-uns des grands thèmes de la *Comédie humaine*. A ce titre, Balzac et la musique avaient droit à une étude qui, au fond, n'était peut-être qu'un jeu.

(55) Préface à *Gambara*.

HUGO JAUGÉ PAR BALZAC

ou l'étrange cas onomastique de
LA COUSINE BETTE

par JEAN-BERTRAND BARRÈRE

Il y a longtemps qu'on s'est aperçu de l'importance du choix des noms pour beaucoup de romanciers, et notamment pour Balzac (1). Le nom de *Marcas,* découvert sur la boutique d'un tailleur dans la rue de la Jussienne, avait été, rapporte Léon Gozlan, une illumination pour le romancier, et ce couple de syllabes sonores lui avait paru fait pour le type du tribun politique qui le hantait alors. Th. Gautier nous a livré la suggestion, plus mystifiante, de *l'Absolu marchand de briques,* inscription que pouvait lire Honoré au fond de son jardin de la rue Cassini. Ces faits, entre autres, témoignent de la fascination que les noms réels ont toujours exercée sur l'imagination de Balzac et de ce que M. Pierre Abraham appelait « la puissance du caractère auditif dans la création balzacienne ».

Il ne semble pas qu'on se soit avisé, dans *la Cousine Bette,* d'une « équation consonante (2) » qui fournit une clef inattendue au côté Hulot du roman. Il apparaît en effet clairement que le système de ce roman calque les noms d'une famille bien connue de Balzac, de ses contemporains et de nous : celle de Victor Hugo.

Sans doute, le nom de Hulot n'était pas nouveau dans *la Comédie humaine.* Dès 1829, dans *les Chouans,* il avait

(1) Voir Spoelberch de Lovenjoul, *Un roman d'amour,* Calmann-Lévy, 1899, p. 113 sq., *Sur la recherche et la physionomie des noms dans « la Comédie humaine »;* Pierre Abraham, *Balzac, Recherches sur la création intellectuelle,* Rieder, 1931, pp. 64 et 73; Jean Pommier, *Noms et prénoms dans « Madame Bovary »*, *Mercure de France,* 1er juin 1949, p. 244 sq.

(2) Termes de M. Gérard Gailly pour rendre compte du nom d'Athénaïs Cloque, calqué sur celui d'Adélaïde Blacque, vieille demoiselle dévote de Tours que René Boylesve avait connue dans son enfance et avec laquelle il était resté en correspondance (*Qui était Mademoiselle Cloque?* Le Divan, 1931).

été donné par Balzac au commandant des « bleus » chargé de réprimer la rébellion de Montauran (3). Mais, depuis lors, ce nom n'avait pas été fécondé. L'action de *la Cousine Bette* (1846-47) se passe en 1838 : voici, en un tournemain, le commandant vieilli et chargé d'un passé glorieux, devenu colonel et comte sous l'Empire, promu maréchal sous la Restauration, et Balzac lui crée de toutes pièces un frère dont on n'a jamais entendu parler. Quel prénom choisit-il pour ce nouveau venu? Hector, comme Victor; le baron Hector Hulot, comme on disait alors le vicomte Victor Hugo (4). Hector Hulot est marié : il a connu sa femme quand elle avait seize ans. Balzac ne résiste pas au besoin de l'appeler Adeline, du nom d'Adèle Hugo, « la belle Adeline », dit-il, comme on disait « la belle Adèle ». Adeline est blonde, puisque Adèle était brune, mais elle garde « un air de grandeur, des contours augustes dans le profil » que les contemporains reconnaissaient à Adèle Hugo. C'est Hulot qui a fait honneur à la jeune fille en l'épousant — on songe à la résistance de Mme Hugo mère qui fit sentir aux Foucher la différence des situations sociales. Aussi bien, son nom de jeune fille est Fischer (Adeline Fischer, Adèle Foucher), et ce sont les Fischer en revanche qui semblent avoir hérité des origines lorraines et de l'histoire du père et des oncles de Victor Hugo (5). Enfin, pour compléter cette exacte homophonie, Balzac leur donne un fils qu'il appelle Victorin, et dès à présent on peut rappeler le grand espoir

(3) Il n'est d'ailleurs pas impossible que, dès ce moment, le romancier ait songé à la carrière du général Hugo, capitaine en 1797 et venu en Vendée avec les armées de la république : le nom de Victor Hugo était déjà en vue. Côté Hugo père, avec des croisements : « ...le célèbre général Hulot, colonel des grenadiers de la garde impériale, que l'Empereur avait créé comte de Forzheim, après la campagne de 1809 » (éd. Vve Houssiaux, 1874, p. 3). En 1809, le colonel Hugo était gouverneur d'Avellino en Espagne, il est fait comte en 1810. Carrière d'époque sans doute. Mais, à la fin du paragraphe, on lit : « Dès 1807, le baron Hulot était intendant général des armées en Espagne. » Enfin pour compléter ces souvenirs d'épopée, voici les sentiments d'un fils pour son père, qui correspondent à l'attitude de Victor Hugo à l'égard des incartades du général : « Quant à Hulot fils, élevé dans l'admiration du baron, en qui chacun voyait un des géants qui secondèrent Napoléon, il savait devoir sa position au nom, à la place et à la considération paternelle; d'ailleurs les impressions de l'enfance exercent une longue influence, et il craignait encore son père; aussi, eût-il soupçonné les irrégularités révélées par Crevel, déjà trop respectueux pour s'en plaindre, il les aurait excusées par des raisons tirées de la manière de voir des hommes à ce sujet » (p. 20).

(4) Qui d'ailleurs se faisait appeler parfois en voyage *le baron Hugo* : « Cela me fait un excellent incognito », écrivait-il à sa femme en 1839. (*En voyage*, éd. Imprimerie Nationale, t. II, p. 20.)

(5) « Dans un village situé sur les extrêmes frontières de la Lorraine, au pied des Vosges, trois frères du nom de Fischer, simples laboureurs, partirent, par suite des réquisitions républicaines, à l'armée dite du Rhin » (p. 21).

que le romancier caressa en 1846, précisément à l'époque où il écrivait *la Cousine Bette,* ce fils de Mme Hanska dont il parle ardemment et qu'il nomme déjà Victor-Honoré (6).

La vérité est que Victor Hugo représentait pour Balzac bien plus qu'un modèle de nom : l'exemple fascinant du succès en tout. Il y a, dans un coin de *la Cousine Bette,* une profonde observation de Balzac qui comporte plus d'une application (7) :

> Avez-vous remarqué comme, dans l'enfance, *ou dans les commencements de la vie sociale, nous nous créons de nos propres mains un modèle à notre insu,* souvent? Ainsi le commis d'une maison de banque rêve, en entrant dans le salon de son patron, de posséder un salon pareil. S'il fait fortune, ce ne sera pas, vingt ans plus tard, le luxe alors à la mode qu'il intronisera chez lui, mais le luxe arriéré qui le fascinait jadis. On ne sait pas toutes les sottises qui sont dues à cette jalousie rétrospective, de même qu'on ignore toutes les folies dues à ces rivalités secrètes qui poussent les hommes à imiter le type qu'ils se sont donné, à consumer leurs forces pour être un clair de lune (8).

Balzac avait l'œil sur Hugo. A la date de 1845, Hugo avait successivement obtenu tout ce après quoi Balzac courait encore : la gloire littéraire, par elle l'argent et une éminente dignité politique, et, la première chose de toutes, l'amour et le bonheur dans la famille. Littérairement en effet, dès 1829, quand Balzac peinait encore dans l'obscure polygraphie et publiait enfin à trente ans le premier roman qu'il jugeât digne de porter son nom, *les Chouans,* le nom de Hugo s'était déjà imposé comme celui du plus remarquable jeune poète, et bientôt dramaturge, de sa génération : deux titres dont Balzac avait rêvé pour lui-même et auxquels il avait dû renoncer. Gloire de bon aloi d'ailleurs, liée, au moins jusqu'en 1834, à une réputation de gravité et de sérieux inattaquable. Depuis l'époque où les deux écrivains se rencontraient dans le goût de Walter Scott et le choix de Cromwell, la carrière sociale de Victor Hugo a monté en flèche : le patronage de la duchesse d'Orléans (1837),

(6) Voir *Lettres à l'Etrangère,* t. III, Calmann-Lévy, 1933, p. 278, 26 juin 1846 (références en note).

(7) En restant sur le plan littéraire : Hugo hanté par l'exemple de Chateaubriand, Balzac sans doute par celui de Hugo, Flaubert par celui de Balzac (cf. le remarquable article d'André Vial, *Flaubert émule et disciple émancipé de Balzac, Revue d'Histoire Littéraire,* juillet 1948).

(8) P. 99.

l'Académie française (1841), la Pairie (1845) (9); cependant que Balzac s'épuisait en tâches vertigineuses, échouant à la députation, s'endettant toujours et ne possédant d'autre appui à l'Académie que Hugo lui-même. Surtout, Hugo avait dès le début trouvé ce rare équilibre d'un génie puissant dans le mariage, ce mariage que lui-même, Balzac, voyait encore reculé et dont il attendait toujours la fortune, le bonheur et ce calme fécond qui vint trop tard. Hugo était pour lui l'exemple du courage, et, dans un moment où, en 1846, Balzac voit ses espoirs de dot compromis, c'est lui qu'il cite aussitôt : « Tu peux vivre avec ce que je gagne, et nous ferions une fortune avec le *trésor-louloup* (Victor-Honoré). Cette perspective n'a rien qui m'épouvante, et Victor Hugo n'avait pas cela quand il a pris sa femme, qui n'avait rien (10). » Hugo, c'est la famille, dont l'instinct paternel de Balzac a été et sera encore frustré. Jamais peut-être il n'y a plus songé qu'en attendant cet enfant qui ne devait pas arriver à terme et pour lequel il choisit ce couple de prénoms, *Victor-Honoré,* un symbole et presque un talisman : « La famille, écrit-il, est ce qu'il y a de plus beau dans le monde, de plus saint et de plus sacré (11). » Bref, Hugo avait réussi ce tour de force : donner au métier d'homme de lettres sa dignité sociale (12).

Et qu'avait fait Hugo de tout cela? Bonheur, amour, carrière politique et littéraire, il avait tout gâché par une liaison que Balzac jugeait avec d'autant plus de sévérité. Dès 1840, on voit que Balzac a son opinion faite sur « le cas Hugo » :

Vous me demandez des détails sur Victor Hugo. Victor Hugo est un homme excessivement spirituel; il a autant d'esprit que de poésie. Il a la plus ravissante conversation, un peu à la Humboldt, mais supérieure et admettant un peu plus le dialogue. Il est plein d'idées bourgeoises. Il exècre Racine; il le traite d'homme secondaire. Il est fou à cet endroit. *Il a quitté sa femme pour J..., et il en donne des raisons d'une insigne fourberie (il faisait trop*

(9) « Il (Balzac) me disait : « Comment avez-vous pu renoncer avec tant de sérénité à votre titre de pair de France, le plus beau après le titre de roi de France. » (*Choses vues*, éd. Impr. Nat[le], t. II, p. 69.)
(10) *Lettres à l'Etrangère,* t. III, p. 278, 20 juin 1846.
(11) *Ibid.*, p. 298, 5 juillet 1846 : comme la précédente, cette lettre est contemporaine de *la Cousine Bette.*
(12) Lui, sa génération et la précédente, à qui Janin rendra cet hommage : « Ils (les écrivains de ce siècle) se sont respectés également dans leurs habits, dans leur conduite et dans leurs ouvrages; ils ont prouvé, par leur exemple, à la foule attentive, que le poète savait garder, intacts, tous les droits du citoyen, et remplir tous les devoirs du galant homme. » (*Histoire de la Littérature dramatique,* Michel Lévy, t. IV, 1854, pp. 331-32.)

d'enfants à sa femme. Remarquez qu'il n'en fait pas à J....). En somme, il y a plus de bon que de mauvais chez lui. Quoique les bonnes choses soient une continuation de l'orgueil, quoique tout soit profondément calculé chez lui, c'est en somme un homme aimable, outre le grand poète qu'il est. *Il a beaucoup perdu de ses qualités, de sa force, de sa valeur, par la vie qu'il a menée. Il a considérablement aimé* (13).

Il n'est pas besoin de souligner que ces deux dernières phrases contiennent en germe l'histoire du personnage Hulot. Or, voilà qu'en 1845, trois mois seulement après l'accession de Victor Hugo à la Pairie (13 avril), un événement imprévu, un scandale de mœurs sans précédent, vient donner raison au diagnostic de Balzac : le 5 juillet au lever du jour, dans une chambre meublée du passage Saint-Roch, le vicomte Hugo est surpris en flagrant délit d'adultère avec M[me] Biard. Les journaux se chargent de la publicité, où éclate avec jubilation l'envie amassée par l'élévation rapide de V. Hugo. Dès le lendemain, 6 juillet, *la Patrie* imprime :

On parle beaucoup à Paris d'un scandale déplorable. Un de nos écrivains les plus célèbres aurait été surpris hier, en conversation criminelle, par le mari qui se serait fait assister du commissaire de police. L'épouse infidèle aurait été incarcérée et l'amant si malheureusement heureux n'aurait dû le triste avantage de conserver sa liberté qu'au titre politique qui rend sa personne inviolable (14).

Le journal légitimiste *la Quotidienne* du même jour moralise en première page, première colonne : « Paris, en ce moment, est tout occupé d'un événement qui complète tristement la peinture des mœurs présentes... etc. » et voit là une confirmation nouvelle de son « jugement bien arrêté sur le temps présent et sur les tendances morales des hommes qui disposent de la renommée et de la puissance. » Le 9 juillet, sous le titre *Mœurs publiques*, le même journal revient sournoisement à la charge : « Nous avons parlé, avec toute la réserve que commande la pudeur publique, d'un événement dont Paris était, dont il est encore tout occupé. On s'attendait à un grand procès devant une juridiction exceptionnelle. L'affaire est arrangée.. etc. » Le 11, il reproduit avec des commentaires l'entrefilet publié la veille par le National : « La scandaleuse aventure dont plusieurs journaux ont entre-

(13) *Lettres à l'Etrangère*, t. I, 1899, p. 544.
(14) On trouvera un récit complet de l'événement dans le livre de M. Paul Souchon, *La plus aimante ou Victor Hugo entre Juliette et Mme Biard*, Albin Michel, 1941, pp. 32-57, d'où j'extrais cette citation et les suivantes, vérifiées sur les journaux du temps.

tenu le public ces jours derniers soulève une grave question de droit constitutionnel. Un illustre personnage qui cumule les lauriers du Parnasse et le manteau d'hermine de la Pairie a été surpris en conversation criminelle avec la femme d'un peintre... etc. » Et le 12, il annonce le départ en voyage de « M. Victor Hugo, pair de France,... dans le but de rétablir sa santé compromise par un accident fâcheux qui a vivement occupé naguère la curiosité du public. » En réalité, Hugo se cache à Paris et se démène pour faire arranger l'affaire et obtenir le silence de la *Quotidienne*, particulièrement acharnée, au moment du procès (14 août).

La nouvelle s'est vite répandue dans le monde littéraire et artistique, qui la commente abondamment. Lamartine fait de l'esprit, Béranger s'inquiète d'un « sot début à la chambre des Pairs », Chopin écrit à sa sœur en Pologne que « l'histoire est amusante », et Sainte-Beuve, le bon apôtre, annonce à ses amis Olivier de Lausanne « la fable de tout Paris » : « ...Victor Hugo, qui faisait une cour très serrée à Mme Biard, femme du peintre, jolie et ambitieuse, très mauvaise tête, a été surpris avec elle... *flagrante delicto*... Le bruit est affreux et le coup porté. On ne parle que de cela. » Un peu plus tard, il insiste : « Vous avez vu l'affaire de Victor Hugo et l'éclat de cet adultère énorme... Moi je dis tout simplement ce que j'ai souvent dit de lui à propos de ses dernières œuvres : c'est *lourd* et c'est *lourdement* fait... »

Et Balzac? Il n'en fait pas mention dans sa correspondance, qui présente une lacune vers ce temps-là. Et pour cause : depuis le mois de mai, il est en Allemagne avec Mme et Mlle Hanska, à Dresde, puis à Cannstatt; mais en juillet il revient à Paris en cachette avec elles pour y passer un mois. Il fait ses recommandations à Mme de Brugnol : « Je serai le 9 (juillet) à Paris. Gardez le secret sur ce voyage, car je ne viens pas seul (15). » Bonne raison pour n'envoyer aucune lettre susceptible de révéler son séjour à Paris. Balzac arrive en plein scandale : que ce soit par les journaux (16),

(15) *Correspondance*, Calmann Lévy, 1876, t. II, p. 67 (22 juin 1845).

(16) Dans la même lettre, il demande à Mme de Brugnol de prendre un abonnement à *l'Entr'acte* pour un mois, du 9 juillet au 9 août (pour les programmes des spectacles et concerts). L'année 1845 de ce journal de théâtre ne figure ni à la Nationale, ni à l'Arsenal, mais elle existe à la Bibliothèque de l'Opéra, malheureusement incomplète (numéros du 28 juin, 8, 10 et 11 juillet) : il est riche en échos piquants ou scandaleux dont Balzac fait parfois les frais (5 et 28 juin, 16 septembre), ou Vigny ou Lamartine.

Voici le ton d'un écho sur *les personnages importants* (13 juillet) : « On ne saurait se faire une idée des mésaventures et des désagréments

par un ami, Chopin dont il s'enquiert s'il est à Paris pour lui faire donner des leçons à M[lle] Hanska (17) ou M[me] Hamelin qui s'entremit auprès de M. Biard (18), il l'apprit tôt ou tard. On devine sa réaction : il exulta, se gaussa des maladroits, et trouva l'histoire prodigieuse, comique et morale, comme seule la vie sait en inventer. Il n'était pas près de l'oublier.

Le parti qu'il a tiré, un an après, c'est le « clou » de la *Cousine Bette,* la scène du flagrant délit avec M[me] Marneffe, qui marque la déchéance fatale du baron Hulot. Balzac est tellement obsédé par le souvenir qu'il replace la scène au même moment de l'année,« à la fin du mois de juin », à la même heure, « à cinq heures du matin », dans une petite rue; s'il n'a pas osé faire de Hulot un pair de France, il en a fait un conseiller d'Etat. Et, brodant sur l'original, il le reconstitue avec la vraisemblance voulue et les transes probables :

> Le soir, le baron dit à sa femme qu'il irait travailler avec le ministre à Saint-Cloud, qu'il reviendrait à quatre ou cinq heures du matin, et il alla rue du Dauphin. On était alors à la fin du mois de juin.
>
> Peu d'hommes ont éprouvé réellement dans leur vie la sensation terrible d'aller à la mort, ceux qui reviennent de l'échafaud se comptent; mais quelques rêveurs ont vigoureusement senti cette agonie en rêve, ils en ont tout ressenti, jusqu'au couteau qui s'applique sur le cou dans le moment où le Réveil arrive avec le Jour pour les délivrer (19)... Eh bien! la sensation à laquelle le conseiller d'Etat fut en proie à cinq heures du matin, dans le lit élégant et coquet de Crevel, surpassa de beaucoup celle de se sentir appliqué sur la fatale bascule, en présence de dix mille spectateurs qui vous regardent par vingt mille rayons de flamme. Valérie dormait dans une pose charmante... Dans sa position horizontale, le baron avait les yeux à trois pieds du sol; ses yeux égarés au hasard, comme ceux de tout homme qui s'éveille et qui rappelle ses idées, tombèrent sur la porte couverte de fleurs peintes...

Après cette introduction mélodramatique, Balzac, sûr

qu'offre le métier dont nous signalons toute la vanité à l'attention du public... Ouvrez un journal au hasard, la position exceptionnelle du personnage important l'oblige à des frais d'apparat qui le conduisent invariablement à la ruine. Hélas! que j'en ai vu mourir à Sainte-Pélagie de personnages importants. »

(17) Cf. lettre à Mme de Brugnol, datée de Carlsruhe, 2 juillet 1845 : « Informez-vous toujours si Chopin est à Paris. » La lettre de Chopin relatant l'événement est envoyée de Paris le 20 juillet (cf. Souchon, *op. cit.*, p. 40).

(18) Voir Souchon, *loc. cit.*

(19) N'y a-t-il pas même, dans ce rappel de la sensation du condamné à mort, comme une allusion au roman de Hugo, le *Dernier Jour d'un condamné,* ou une interférence inconsciente, Balzac songeant toujours à Hugo : « ...quelques rêveurs ont vigoureusement senti... Eh bien! la sensation... surpassa... »?

d'avoir tendu les nerfs de ses lecteurs (20), donne carrière à l'humour de son imagination truculente :

> La porte s'ouvrit. La majestueuse loi française, qui passe sur les affiches après la royauté, se manifesta sous la forme d'un bon petit commissaire de police, accompagné d'un long juge de paix, amenés tous deux par le sieur Marneffe. Le commissaire de police, planté sur des souliers dont les oreilles étaient attachées avec des rubans à nœuds barbotants, se terminait par un crâne jaune, pauvre en cheveux, qui dénotait un matois égrillard, rieur, et pour qui la vie de Paris n'avait plus de secrets. Ses yeux, doublés de lunettes, perçaient le verre par des regards fins et moqueurs. Le juge de paix, ancien avoué, vieil adorateur du beau sexe, enviait le justiciable.
>
> — Veuillez excuser la rigueur de notre ministère, monsieur le baron ! dit le commissaire, nous sommes requis par un plaignant. Monsieur le juge de paix assiste à l'ouverture du domicile. Je sais qui vous êtes, et qui est la délinquante (21).

Reportons-nous, tout de suite, à l'épilogue intime au foyer du baron Hulot, dont le ton retrouve un curieux écho de la réaction vraisemblable d'Adèle Hugo :

> Hulot revint chez lui dans un état d'abattement voisin de la défaillance, et perdu dans les pensées les plus sombres. Il réveilla sa noble, sa sainte et pure femme, et il lui jeta l'histoire de ces trois années dans le cœur, en sanglotant comme un enfant à qui l'on ôte son jouet...
>
> — *Mon pauvre ami, la petite bourgeoise ne t'a pas mieux réussi que les actrices, dit Adeline en souriant* (22).

Dans l'affaire, Balzac, on pouvait s'en douter d'après le jugement cité de 1840, prend parti pour Adèle, la « noble,... sainte et pure femme » contre M[me] Briard, « la petite bourgeoise », aussi bien que contre Juliette, l'actrice. Une fois l'attention attirée par le flagrant délit, on s'aperçoit que Balzac n'a jamais perdu de vue l'histoire sentimentale du ménage Hugo, telle du moins que, en confrère et en psychologue professionnel, il devait s'y intéresser et pouvait la reconstituer du dehors.

« Pendant douze ans » — très exactement le temps écoulé entre le mariage (1822) et l'émancipation conjugale de Victor Hugo (1834) — Hulot est resté fidèle à sa femme, puis leurs rapports se sont établis sur un pacte tacite de tendre

(20) N'oublions pas que le roman a paru d'abord en feuilletons : « ces vingt chapitres — écrit-il à Mme Hanska — ont été écrits *currente calamo*, faits la veille pour le lendemain, sans épreuves. » (*Corresp.*, t. II, p. 300.)

(21) P. 239.

(22) P. 244. Cf. le récit d'Arsène Houssaye dans ses *Confessions*, t. I, et surtout de Paul Chenay, dans *Victor Hugo à Guernesey*.

tolérance (23). Naturellement, il s'opère un glissement dans le temps : il n'est pas question de retrouver Hugo dans ce « vieux roquentin » qui se teint les cheveux, mais dans l'« homme à conquêtes » que Hulot a été dans sa jeunesse. Balzac anticipe l'avenir : il veut montrer son personnage en fin de course, et c'est pourquoi il en fait un frère cadet, non un fils du Maréchal Hulot. Autre glissement : la charge contre les fallacieuses théories de l'amour romantique « après 1830 », que Balzac démasque sans pitié (24), ne concerne pas un Hulot, qui, « habitué au genre Empire, devait ignorer absolument les façons de l'amour moderne », mais vise les poètes romantiques, qui se fournissent de maîtresses dans le monde du théâtre : Marie Dorval, Juliette Drouet, Jenny Colon, etc. Josépha, la première maîtresse du baron Hulot dans le cadre du roman, est une actrice, comme Juliette; elle a joué sur la scène de ce théâtre des Variétés auquel appartenaient vers 1847 les maîtresses respectives de François-Victor et de Charles Hugo, Anaïs Liévenne (25) et cette Alice Ozy auprès de laquelle le père s'est trouvé un moment le rival de son fils. « Vous l'avez vue assurément aux Italiens — dit Crevel à la baronne — où il l'a fait

(23) Cf. p. 23 : « La baronne avait donc tenu, pendant douze ans, dans son ménage le rôle de *prima donna assoluta*, sans partage. Elle jouissait toujours de cette vieille affection invétérée que les maris portent à leurs femmes quand elles se sont résignées au rôle de douces et vertueuses compagnes, elle savait qu'aucune rivale ne tiendrait deux heures contre un mot de reproche, mais elle fermait les yeux, elle se bouchait les oreilles, elle voulait ignorer la conduite de son mari au dehors. Elle traitait enfin son Hector comme une mère traite un enfant gâté. » Le rapport des sentiments est celui de *Date lilia* (*Chants du Crépuscule*, XXXIX, 1834) :

Celle qui, lorsqu'au mal, pensif, je m'abandonne,
Seule peut me punir et seule me pardonne...

Balzac ne met aucun tort au compte d'Adeline (l'affaire Crevel est différente de l'affaire Sainte-Beuve), qu'il veut touchante de perfection. Parmi les femmes mariées qui, selon son expression, « dévient du sens de l'honneur » et « obéissent à la fois à des passions vraies et à la necessité », celles qui, « loin d'être dépravées, cachent leurs fautes et demeurent d'honnêtes femmes en apparence (p. 128) », ne s'attirent de sa part aucun blâme : une généralisation malheureuse pouvait atteindre Mme Hanska.

(24) Cf. p. 83 : « *Ce nouvel art d'aimer* consomme énormément de paroles évangéliques à l'œuvre du diable. La passion est un martyre. On aspire à l'idéal, à l'infini, de part et d'autre l'on veut devenir meilleurs par l'amour. Toutes ces belles phrases sont un prétexte à mettre encore plus d'ardeur dans la pratique, plus de rage dans les chutes que par le passé. Cette hypocrisie, le caractère de notre temps, a gangrené la galanterie. On est deux anges, et l'on se comporte comme deux démons. » C'est d'ailleurs le ton des amours avec Juliette beaucoup plus que de celles avec Léonie Biard, et le style aussi (la grande lettre de Valérie, p. 231 : « mon pauvre chat », « mon bon chéri » et la réponse à « mon ange », signée « ton Hector pour la vie »; « sa Vavaléfé-ririe », p. 266), comme le rêve de retraite en Bretagne (p. 232).

(25) Henri Guillemin, *François-Victor Hugo ou les soucis d'un père*, *La Tribune de Genève*, 30-31 juillet 1949.

entrer par son crédit (26). » C'est vrai de Juliette que Victor Hugo a introduite aux Français. Cette liaison avec une actrice marque aux yeux de Balzac la première chute de son héros au niveau moyen des milieux littéraires. Cette reprise de la satire des mœurs littéraires, déjà exploitée dans *la Peau de Chagrin* (1831) et dans *les Illusions perdues* (1837), œuvre précisément dédiée à Victor Hugo, entraîne un curieux « flirt » avec l'onomastique littéraire contemporaine : *Jenny* Cadine (comme Jenny Colon), Camille *Maupin,* la *Cydalise,* et, le premier domicile de Valérie, « naguère enfouie dans la mine de la rue du *Doyenné* (27) », c'est tout le Cénacle qui défile! Fascination des noms réels et aussi supercherie.

L'étape décisive de la décadence est la liaison du baron avec « la petite bourgeoise », Valérie Marneffe : elle commence après le mariage de sa fille Hortense (Léopoldine Hugo s'était mariée en 1843). Balzac, qui absout pour leur franchise les vraies courtisanes au bon cœur comme Jenny Cadine et Josépha, se lance dans un réquisitoire d'une violence inattendue contre « ces ambitieuses courtisanes mariées », assez nombreuses dans Paris, dit-il, « pour que Valérie doive figurer comme un type dans cette histoire de mœurs (28) ». M. Guimbaud a récemment relaté les difficultés financières que causait à Victor Hugo l'entretien de son double ménage (29). Elles n'avaient pu que s'accroître du fait d'une nouvelle liaison parallèle. Balzac s'emporte contre « les semblants de vertu,... les façons hypocrites d'une femme mariée qui ne laisse jamais voir que les besoins vulgaires d'un ménage, et qui... entraîne à des ruines sans éclat » :

C'est l'ignoble livre de dépense et non la joyeuse fantaisie qui dévore les fortunes. *Un père de famille se ruine sans gloire,* et la grande consolation de la vanité satisfaite lui manque dans la misère.

Cette tirade ira comme une flèche au cœur de bien des familles. On voit des Madame Marneffe à tous les étages de l'état social, et même au milieu des cours; car *Valérie est une triste réalité, moulée sur le vif dans ses plus légers détails.* Malheureusement, ce portrait ne corrigera personne de la manie d'aimer des anges au doux sourire, à l'air rêveur, à figures candides, dont le cœur est un coffre-fort (30).

Le ton prédicant et goguenard de Balzac est bien révéla-

(26) P. 12.
(27) P. 136.
(28) P. 129.
(29) *Victor Hugo, l'amour, l'argent, Revue de Paris,* février 1949, pp. 85-101.
(30) P. 129.

teur. Balzac était particulièrement satisfait du « célèbre chapitre *Bilan de Madame Marneffe*, — qui par parenthèse, écrivait-il à Mme Hanska, a eu un succès prodigieux (31) ». Balzac s'enflamme, il moralise, il grossit, et promet à son héros décevant la misère, la vie clandestine dans des taudis ignobles, la déchéance progressive avec les Olympe, les Atala et les Agathe Piquetard, la ruine matérielle et morale des siens, de lui-même et de son esprit. Prodigieusement intéressé par le cas Hugo, Balzac ne se contente pas d'en prolonger la courbe, il le sonde en profondeur. Il propose une explication physiologique, comme il les aime, qu'il préfère à la raison rejetée par lui en 1840 (les cinq maternités successives de Mme Hugo : 1823, 24, 26, 28, 30) :

> Beaucoup de femmes mariées, attachées à leurs devoirs et à leurs maris, pourront ici se demander pourquoi ces hommes si forts et si bons, si pitoyables à des Madame Marneffe, ne prennent pas leurs femmes, surtout quand elles ressemblent à la baronne Adeline Hulot, pour l'objet de leur fantaisie et de leurs passions. Ceci tient aux plus profonds mystères de l'organisation humaine... L'homme supérieur comme l'imbécile, un Hulot comme un Crevel, ressentent également le besoin de l'idéal et celui du plaisir; tous vont cherchant ce mystérieux androgyne, cette rareté, qui, la plupart du temps, se trouve être un ouvrage en deux volumes... *Cette réflexion n'est pas un placage de morale, elle donne la raison de bien des malheurs incompris. Cette scène porte d'ailleurs avec elle ses moralités qui sont de plus d'un genre* (32).

Cette explication couronne, de façon significative, la « scène » du flagrant délit. Or, traiter Hulot d'*homme supérieur* laisse apparaître un glissement de l'ordre du personnage à celui de son modèle. Le silence de Victor Hugo depuis l'échec des *Burgraves*, confirmé après l'éclatant scandale de 1845, a pu donner à croire un moment à Balzac que Victor Hugo était effectivement un homme guetté par le ridicule, saisi par la débauche, fini. Peut-être lui en a-t-il obscurément voulu de l'avoir déçu. Il laisse de son héros l'image finale d'un « agréable vieillard, complètement détruit, mais spirituel, n'ayant gardé de son vice que ce qui pouvait en faire une vertu sociale (33) ».

CONCLUSIONS

1. *Composition*. — Quand Balzac écrivait à Mme Hanska, le 20 juin 1846 : « J'ai tout à inventer pour la *Cousine*

(31) *Corresp.*, t. II, p. 300.
(32) Pp. 244-45.
(33) P. 378.

Bette », ce n'était pas tout à fait exact pour le fond du sujet. Il avait à le brasser et le conduire. Comme Lisbeth est un « composé de ma mère, de Mme Valmore et de votre tante (Rosalie) », Hector Hulot est, si je puis dire, un « sous-produit » de Victor Hugo. Le côté Hulot s'est greffé sur le côté Bette. Balzac peut bien être stupéfait, à l'approche de décembre 1846, de voir que « ce sujet augmente tous les jours, tant il est fertile » : il y a deux romans entrelacés dans *la Cousine Bette.* Balzac y accorde en proportion inverse ses deux thèmes favoris : la domination montante de Bette et la décadence progressive de Hulot.

2. *Superstition onomastique.* — Dans le célèbre début de Z. Marcas, Balzac a écrit :

> Il existait une certaine harmonie entre la personne et le nom... Entre les faits de la vie et le nom des hommes, il est de secrètes et d'inexplicables concordances ou des désaccords visibles qui surprennent; souvent des corrélations lointaines, mais efficaces, s'y sont révélées.

C'est le phénomène connu en psychologie sous le nom de « fausse reconnaissance ». Ces concordances ne lui apparaissent telles que parce qu'il les a d'abord constatées dans la vie même sur des exemples précis dont il calque jusqu'au nom. Balzac ne peut s'arracher à la fascination du souvenir initial qui a lié pour lui un certain caractère et un certain destin à la forme même du nom de la personne réelle chez qui il les a observés. Par contre-coup, il est possible que les noms choisis réagissent sur la composition du roman en imposant au personnage des nuances psychologiques ou des aventures particulières au modèle patronymique.

3. *Réalisme imaginaire.* — Ce « réalisme » relatif n'empêche pas Balzac romancier de « broder » sur le canevas proposé, autant par entraînement et plaisir de créateur que pour défrayer les curiosités. Il lui suffit de garder pour lui la mystification créatrice, qui semble avoir échappé à ses contemporains appelés à de prochains orages. Elle ne me paraît nullement en contradiction avec le caractère de l'homme. Il s'en faut d'ailleurs qu'on puisse assimiler Hulot à Hugo. Le cas seul a intéressé Balzac. Cet aspect du génie de Balzac, sa promptitude à se saisir du réel et à le reconstituer, même témérairement, à le suppléer par l'imagination, me paraît être au cœur du problème de la création balzacienne.

BALZAC
ET LE MYTHE DE L'AVENTURIER

par S. DE SACY

« ... — et vous, ô Honoré de Balzac, vous le plus héroïque, le plus singulier, le plus romantique et le plus poétique parmi tous les personnages que vous avez tirés de votre sein ! » (BAUDELAIRE, *Salon de* 1846.)

« Les mythes modernes sont encore moins compris que les mythes anciens, quoique nous soyons dévorés par les mythes. » (*La vieille Fille.*)

Dire que le droit tient plus de place dans la *Comédie humaine* que dans tout le reste de notre littérature romanesque, ce n'est pas assez dire : elle est le roman même du droit. Et ce n'est pas assez de dire que la *Comédie humaine* est le roman du droit : il s'y exprime une négation du droit qui est à la mesure de l'affirmation, qui est poussée à un point d'intensité et de raffinement qui en fait le roman même de l'anarchie.

A l'âge où s'effacent les écrans protecteurs de l'enfance et où les intercesseurs se retirent, quand l'adolescent reste tout seul en face du monde énigmatique et brut et qu'il lui faut y chercher sa propre prise avec ses propres moyens, Balzac se trouve vivre dans la familiarité du code, de la jurisprudence, de la procédure : c'est d'eux que sa pensée fait des outils. C'est à l'aide du droit qu'elle va entreprendre de creuser son trou dans l'énorme existence, qu'il va ébaucher ses vues d'homme sur le train des choses. Et jamais plus il ne cessera de réfléchir selon le droit et sur le droit; il suivra bien d'autres routes aussi, mais il ne délaissera jamais celle-là.

Sa mémoire, son imagination prennent leurs premiers plis; il inventera désormais selon ce qu'il a dès lors éprouvé; le voilà pourvu pour toute sa vie, et pour toute son œuvre, d'un certain type de milieux et de décors, de héros et de figurants, de situations et de circonstances.

Ce serait peu encore. Le hasard, qui fera son destin, l'a situé sur un observatoire privilégié, au point précis où deux systèmes hétérogènes entrent en composition; la loi est universalité, logique, abstraction; la réalité, c'est l'irrationnel, sinon l'incohérent, c'est l'informe, c'est la pulvérulence des cas d'espèce; la rencontre ne se fait pas sans chocs ni remous ni de longues chaînes de réactions, qu'observera curieusement et commettra un Derville, proche parent de Me Guyonnet de Merville, l'avoué chez qui Balzac fait son apprentissage.

Un matériel original pour le romanesque, et le romanesque propre à ce matériel. Le *Colonel Chabert*, le *Contrat de Mariage*, l'*Interdiction*... Il faudrait rappeler aussi le testament d'*Ursule Mirouet*, le papier timbré du *Curé de Tours :* dans des romans en apparence tout étrangers à quelque point de droit, le ressort juridique est encore essentiel. Il faudrait citer la plupart des titres. Car Balzac a retenu du droit non pas seulement quelques schémas d'action, mais un schéma-type de l'action. L'homme de loi que nous trouvons planté à chaque carrefour de la société balzacienne n'y est pas mis pour la figuration; il en dirige effectivement la circulation, il est l'agent d'une sociologie. « Les mœurs et les lois », dit Mme de Mortsauf, comme si les termes étaient non seulement complémentaires mais presque équivalents. Qui dit société, dit code; qui dit code, dit société; deux notions pratiquement interchangeables. L'homme de lui-même va à la violence; laisser les hommes suivre leur instinct serait les abandonner à la convulsion; il n'y a de société que dans la mesure où l'expansion des instincts est contenue ou canalisée : c'est la répression qui fait la société, et la loi est la forme de cette répression, et « les sociétés ne subsistent que par la forme ». « Après la religion et la royauté », déclare Balzac, la justice est la « plus grande machine des sociétés »; et encore : « La loi, c'est la raison d'un pays. »

Puisque « la loi emporte un assujettissement à des règles » et que « toute règle est en opposition aux mœurs naturelles, aux intérêts de l'individu », on verra nécessairement l'individu épier le défaut de la loi pour satisfaire ses appétits, et chercher dans la fraude même un surcroît de profit. Dans les franges confuses de la société juridique grouille toute une faune de monstres, de malfaiteurs ou d'usuriers, de Goupil ou de Nucingen, d'hommes d'affaires véreux, de basochiens marrons, de banquiers cyniques, guettant une inadvertance

de l'organisation répressive ou l'occasion d'un de ces crimes que l'on commet, selon le mot de *Modeste Mignon,* « le Code à la main ». Pour esquiver le code ils prennent appui sur lui : c'est encore une manière de lui rendre hommage; loin d'ébranler la sociologie de Balzac, ils la confirment. Tout autres sont ses aventuriers.



Si bien close que soit la société de la *Comédie humaine,* maintes fissures y laissent pénétrer des bouffées d'aventures maritimes. Un bibelot exotique aère les intérieurs bourgeois les plus confinés. Le vent de la campagne d'Algérie traverse *Ursule Mirouet,* la *Cousine Bette.* Le père Grandet, ce grippe-sou, ce cul-terreux, sait brancher un arbitrage de grand style sur une entreprise des armateurs de Nantes. L'image du Havre que donne *Modeste Mignon* est l'image de l'œuvre : « Cette sagesse provinciale, ces parties de cartes auprès desquelles on tricotait, ce silence interrompu seulement par les mugissements de la mer aux équinoxes... »

Balzac lui-même : « Mon enfance, raconte-t-il, a été bercée de la Chine et des Chinois par une personne chère » (son père) « qui adorait ce peuple étrange ». Il interrogeait les voyageurs, lisait leurs relations, se souvenait en écrivant la *Duchesse de Langeais* du *Journal* de René Caillé. Tandis qu'il imaginait des destinées coloniales se poursuivait celle de son frère Henri, le malchanceux; il pouvait en humer l'odeur de cordages et d'épices; négatif si exact des destinées balzaciennes homologues qu'on doit peut-être voir en celles-ci une compensation de celle-là.

Le marquis d'Aiglemont, ruiné et « poussé par son désespoir à tout tenter », s'expatrie et six ans plus tard rentre de l'Amérique centrale, vieilli par ses « tentatives » et ses « travaux pénibles », mais riche de onze cent mille francs. Charles Mignon, à l'heure des revers, s'embarque pour Constantinople; il trafique de l'opium de l'Asie mineure à Canton, dans les îles malaises troque opium contre indigo; après trois ans il rapporte sept à huit millions. Charles Grandet, quand son père ruiné s'est suicidé, part pour Java avec un capital de dix mille francs et une pacotille de trois mille; et naviguant de l'Extrême-Orient à la côte d'Afrique, vendant « des Chinois, des nègres, des nids d'hirondelles, des enfants, des artistes », spéculant d'ailleurs à Lisbonne comme aux

Etats-Unis, il peut à son retour, nanti de quatre-vingt mille livres de rente, épouser la fille et le titre du marquis d'Aubrion, et il médite de constituer un majorat.

Ces aventuriers, il est vrai, ne sont encore que des négociants, impatients de rapatrier leurs tonneaux de piastres ou de poudre d'or pour jouir en famille d'une vieillesse honorée; mais n'est-ce pas une vue de sédentaire que d'opposer à leur souci mercantile quelque idée pure de l'aventure? Pour faire commerce de l'opium ou du bois d'ébène ne faut-il pas qu'ils soient d'une autre pâte qu'un Guillaume, qu'un Birotteau? Un « coup dur » les a précipités de leur rang; ils pourraient repartir du bas de l'échelle, remonter degré après degré; ils préfèrent jouer un jeu différent. Le monde policé est organisé de manière à garantir aux faibles un minimum vital de chances prélevé sur l'excédent des forts; la loi bride les forts pour sauver les faibles. Si le fort veut utiliser à plein toutes ses chances, il faut qu'il se libère des limitations, des contraintes, des contrôles, renonçant lui-même à la protection de la loi; il faut qu'il gagne les zones libres où le risque est entier, où de la part des éléments, des climats, des endémies, des hommes il subira des actions excessives, où en revanche sa vigueur, sa volonté, la sûreté de son jugement, la rapidité de son geste trouveront leur rendement maximum, où d'ailleurs il ne se laissera retarder par aucun scrupule, n'ayant à tenir compte que de l'efficacité. Il part donc. Il ne part pas tout à fait, comme le voyageur de Baudelaire, pour partir, puisque sans ce coup de l'adversité il ne serait pas parti; et cependant il part expressément pour sortir du monde policé, pour échapper à la société juridique; et une fois parti, jusqu'au retour il n'écrira pas, il restera retranché, rayé des cadres, perdu indistinctement dans ces espaces qui demeurent en blanc et en pointillé sur le pourtour vague de la carte sociale. Après quoi il reparaîtra plein d'usage et raison, vénéré pour son argent et même, comme Charles Mignon, pour sa sagesse, mais considéré par le romancier pour avoir un jour plongé au Cœur des Ténèbres et développé alors la totalité de ses puissances.

Balzac revient à ce schéma d'action violente avec une complaisance qui trahit chez lui une préoccupation; qui s'accorde si mal, qui plutôt est si parfaitement en désaccord avec le régime rigoureux de la société juridique que nous devrons y voir tout à l'heure une revendication de sa nature. Le trait s'accuse dans la *Duchesse de Langeais* (Montriveau-

le-léonin, hypostase de Balzac lui-même, et homme de l'Empire, va s'aventurer en pleine Afrique parce que son « génie entreprenant » étouffe dans la France hiérarchisée et pacifiée de la Restauration). Il s'épanouit dans la *Femme de Trente Ans*. Car c'est une figure poétique et non romanesque que ce vagabond traqué dont le seul rayonnement détermine une jeune fille bien née à le suivre dans la nuit (ainsi Antoinette de Langeais, que rien n'émeut, tressaille un jour aux récits de Montriveau), que ce corsaire magnifique surgissant sur la mer sans plus de préparations ni de justifications; non un personnage qui vive, qui se trouve impliqué dans l'existence romanesque (il n'a pas même un nom, ce héros d'un cognomologiste) : une allégorie — l'incarnation d'une rêverie de prédilection.

Qu'importent ici Byron et Fenimore Cooper, et la mode? La mode n'a fait qu'aider Balzac à devenir ce qu'il était, à libérer en lui un thème qui l'habitait, permanent à travers ses âges. En 1830 il vient de lire *Kernock le Pirate* d'Eugène Sue, et il voyage en Bretagne : « Oh! écrit-il à un ami, mener une vie de Mohican! courir sur les rochers, nager en mer, respirer en plein l'air, le soleil! Oh! que j'ai conçu le sauvage! Oh! que j'ai admirablement conçu les corsaires, les aventuriers, les vies d'opposition; et là, je me disais : la vie, c'est du courage, de bonnes carabines, l'art de se diriger en pleine mer et la haine de l'homme (de l'Anglais, par exemple). Oh! trente gaillards qui s'entendraient et mettraient bas les principes comme M. Kernock!... » Ces *vies d'opposition*, cette *haine de l'homme*, ce désir de *mettre bas les principes*, qui annoncent les aventuriers de la *Comédie humaine*, rappellent déjà ceux des romans de jeunesse. Documents plus sûrs lorsqu'il s'agit de reconnaître que de connaître; car ces besognes de librairie, d'ailleurs collectives et signées de noms de rencontre, « cochonneries littéraires » disait Balzac lui-même, traduisent des circonstances plus qu'elles ne révèlent un homme; mais il arrive qu'elles jettent sur la *Comédie humaine* une lumière de retour lorsqu'on y aperçoit quelque première approximation d'un thème indubitablement balzacien. Ainsi, de part et d'autre de « M. Kernock », le corsaire de la *Femme de Trente Ans* authentifie Argow-le-Pirate avant de recevoir de lui confirmation.

A propos d'un mot d'Henri de Marsay à la Fille aux Yeux d'Or, Balzac se livre. « Allons aux Indes, là où le printemps est éternel... » soupire Marsay alors qu'il se perd, dit Balzac,

« dans ces limbes délicieux que le vulgaire nomme si niaisement *les espaces imaginaires* ». Aux Indes, vraiment? Non : partir; et encore, Marsay songe-t-il vraiment à partir? Je suis perdu dans des « limbes délicieux », veut-il signifier, je m'y abîme avec toute la volupté que suggèrent des mots comme *partir pour les Indes*. Des Indes tout imaginaires (car Marsay et Balzac savent bien que les Indes réelles ne sont pas le pays du printemps éternel), un désir de partir tout imaginaire également; Marsay s'éprouve, et d'une manière en quelque sorte mystique, affranchi de l'espace, du temps, des contraintes du réel : sentiment présent et plein qui s'exprime sur le mode poétique, par une équivalence, en se transposant. Telle est la valeur de l'exotisme de Balzac; exotisme délibérément, résolument rudimentaire et conventionnel. Irréelles sont les Indes de la *Fille aux Yeux d'Or*, irréelle la Scandinavie de *Séraphîta*, irréel le désert égyptien d'*Une Passion dans le Désert*, irréelle la mer de la *Femme de Trente Ans* : l'irréalité n'est pas seulement un caractère de l'exotisme balzacien, elle en est la condition même. Lorsque le romancier se sent à l'étroit, non plus comme ses aventuriers dans l'organisation mais dans la pensée de l'Occident, lorsqu'il veut exprimer « Dieu sans les hommes » ou étaler sa philosophie mystique, il s'affranchit de sa propre technique, de sa propre doctrine, qui veulent qu'il y ait entre l'animal humain et son milieu concordance, conformité, interdépendance; il choisit pour scène un lieu qu'il n'ait jamais vu, qu'il pourra évoquer sans être tenté de le décrire, qui ne risquera pas de tirailler par trop d'adhérences un héros surhumain. Louis Lambert vit une existence toute mêlée à notre existence, son aventure spirituelle nous reste donc incommunicable, et seuls l'attestent les indices, les signes, les empreintes en creux qu'elle laisse sur notre univers familier; tandis que le cadre où Séraphîta se dévoile est pour nous tout étrange : il supporte, il appelle des révélations extraordinaires. Balzac crée des « espaces imaginaires » pour s'y abandonner sans entrave et sans retenue à quelqu'une de ces impulsions démesurées que ses coureurs de mers suivent à leur manière lorsqu'ils ont fait le bond qui met hors de portée de la loi.



Cet élan centrifuge s'il s'inverse — égal mais de signe contraire — porte l'aventurier au cœur même de la société

qu'il récuse et qui le refuse, au point où elle a accentué à l'extrême ses traits propres, à Paris. Ainsi les Treize : « flibustiers en gants jaunes et en carrosse », hommes dont l'histoire — Balzac insiste — « peut-être sera jugée digne d'être mise un jour en pendant de celle des flibustiers », c'est à Paris que se forme leur association, et à la pointe du parisianisme, parmi les « plus hautes classes sociales » ; chaque épisode de l'*Histoire* décrit quelque aspect de Paris avec une ampleur justifiée moins par des nécessités techniques que par les exigences de ce mythe de la Ville Capitale que distinguent aujourd'hui les commentateurs de la *Comédie humaine*, et sans lequel, en effet, la figure, l'action, l'épopée multiformes d'un Vautrin, par exemple, seraient mal concevables.

Car l'aventurier balzacien, lorsqu'il se retourne contre la société au lieu de se détourner d'elle, n'est pas un révolutionnaire. Il ne songe pas à la réformer, ni à la reconstruire après l'avoir abattue. Ni à remplacer la loi par une autre loi. Il est un révolté. Il n'a pas souci d'ériger en maxime universelle la règle de son action; il n'a charge que de sa propre révolte, que de lui-même. Et comme la société et la loi pratiquement se confondent, avec le révolté se confond le criminel — Balzac précise : le « grand criminel ». Pour Carlos Herrera, « la société s'est insensiblement arrogé tant de droits sur les individus, que l'individu se trouve obligé » (soulignons cette *obligation*) « de combattre la société » ; pour Vautrin, brutalement, il n'y a « que deux partis à prendre : ou une stupide obéissance ou la révolte ». Révolte dont le faible Lucien, quand la mort imminente vient l'illuminer, aperçoit toute la signification : « Il y a la postérité de Caïn et celle d'Abel, comme vous disiez quelquefois, écrit-il à son protecteur. Caïn, dans le grand drame de l'humanité, c'est l'opposition. Vous descendez d'Adam par cette ligne (...). Parmi les démons de cette filiation, il s'en trouve, de temps en temps, de terribles, à organisations vastes, qui résument toutes les forces humaines, et qui ressemblent à ces fiévreux animaux du désert dont la vie exige les espaces immenses qu'ils y trouvent » (à nouveau, et à point nommé, le thème de l'exotisme; et c'est au lion justement que Montriveau est assimilé avec tant d'insistance). « Ces gens-là sont dangereux dans la société comme des lions le seraient en pleine Normandie : il leur faut une pâture, ils dévorent les hommes vulgaires et broutent les écus des niais » (ici, l'accent de Vautrin). « (...) Quand Dieu le veut, ces êtres mystérieux sont Moïse,

Attila, Charlemagne, Mahomet ou Napoléon » (non le Napoléon du Code Napoléon); « mais, quand il laisse rouiller au fond de l'océan d'une génération ces instruments gigantesques, ils ne sont plus que Pugatcheff, Fouché, Louvel ou l'abbé Carlos Herrera. (...) C'est grand, c'est beau dans son genre. (...) C'est la poésie du mal. »

On comprendrait, au moment où Lucien succombe écrasé, qu'il juge et condamne les descendants de Caïn. Eclairé déjà des lumières de l'au-delà, sa lettre-testament aurait pu, réconciliant Balzac avec lui-même, faire pendant à celle de Mme de Mortsauf. La leçon de son aventure pouvait être que la société doit à tout prix supprimer les « démons ». Mais non. Lucien, s'il déplore, s'incline. Il s'incline devant les desseins de Dieu, qui veut que cette lignée se perpétue. Il s'incline devant ce genre de grandeur, ce genre de beauté. Il déplore le mal (sans aller jusqu'à le réprouver), il s'incline devant la poésie du mal. Mme de Mortsauf elle-même, lorsqu'elle met Vandenesse en garde contre une « doctrine fatale » qui est celle de Vautrin-Herrera, montre une étrange retenue; à quiconque « voit ainsi la société » elle n'oppose guère que sa propre « horreur envers cette théorie des criminels »; votre Henriette est ainsi, semble-t-elle dire, et vous ne m'aimez pas si vous n'aimez tout ce qui est de ma nature : mais nul n'est tenu d'aimer Mme de Mortsauf, et il y a d'autres natures. C'est que Balzac ne se résigne pas à désavouer les crimes de ceux qu'il admire pour la puissance qui est en eux. Devant le peuple des flibustiers, « si curieusement énergique, si attachant malgré ses crimes », devant le corsaire impitoyable de la *Femme de Trente Ans,* dont la cruauté n'est qu'un petit inconvénient nécessaire de l'état de corsaire, il reste, comme Lucien, ébloui. Ici encore il est indifférent qu'il ait subi quelque influence, celle de Stendhal et de sa doctrine de l'énergie, celle d'un mode de pensée, ou d'une mode, qu'il eût respiré avec l'air du temps : de telles rencontres n'ont pu que l'assurer de sa route.

Le fondateur de l'association des Treize, lorsque l'idée lui vint de la créer, songeait « aux vertus particulières des gens jetés en dehors de l'ordre social, à la probité des bagnes, à la fidélité des voleurs entre eux ». Deux fois qualifiés de diaboliques, les affiliés, qui ne tremblent pas plus devant « l'innocence » que devant « le prince » ou « le bourreau », sont « criminels sans doute, mais certainement remarquables par quelques-unes des qualités qui font les grands hommes » ; et

ils ne se recrutent « que parmi les hommes d'élite ». Balzac rapproche ailleurs « les grands criminels dans leurs coups audacieux » des « grands généraux sur le champ de bataille où ils enflamment les masses », des « grands orateurs qui emflamment les assemblées » : les uns et les autres ont « dans le geste et dans le regard » la même « autorité despotique, irrésistible », puisée « à une source commune et inconnue ». Les grands criminels « se meuvent » dans la même « sphère » que les grands hommes. Et de même que pour Mme de Mortsauf les grands hommes sont, « comme Dieu », seuls juges de leurs résolutions, de même les grands criminels, s'ils méprisent la justice humaine, s'arrogent parfois le droit de rendre une justice qu'ils disent être celle de Dieu. L'homme traqué de la *Femme de Trente Ans*, un meurtrier? Oui, pour les gendarmes à ses trousses; devant lui-même, non, mais un justicier : « Si la justice savait, comme Dieu ,dit-il, juger les spécialités; si elle daignait s'enquérir qui, de l'assassin ou de la victime, est le monstre... » Tel aussi Montriveau, lorsqu'il se dispose à marquer Mme de Langeais; attentat selon les hommes, mais, en Dieu, juste châtiment : « Dieu vous pardonnera peut-être, je le souhaite, mais il est implacable, et vous frappera ».

Si farouchement, si démesurément individus, les aventuriers ne sont pas nécessairement des isolés. Il arrive qu'ils se rassemblent. Aux équipages des corsaires (« Oh! trente gaillards qui s'entendraient! ») répondent les Treize, les Dévorants, l'aristocratie inversée des Dix Mille, les Fanandels, toutes les bandes d'un Jacques Collin « riche » de tant de « frères prêts à tout faire » pour lui, — et jusqu'à la police elle-même (car le policier ne songe guère qu'il défend la société : physiologiquement il est un « chasseur », il joue la même partie que le criminel, il est moins son ennemi que son adversaire, c'est-à-dire son partenaire en aventure. A la franc-maçonnerie du crime la police oppose une franc-maçonnerie analogue, le même cheminement, le même « pouvoir terrible et mystérieux ». Comme Carlos Herrera est « ignoble et grand », Fouché, l'un des hommes « les plus mal jugés » du temps, en est aussi l'un des « plus extraordinaires ». Balzac réunit défenseurs et perturbateurs de l'ordre sur un plan d'équivalence où se joue, en particulier, toute la fin de *Splendeurs et Misères :* de même l'association de bienfaisance de l'*Envers de l'Histoire contemporaine* est l'exacte réplique de celle des Treize, comme si le caractère de l'action comptait

plus que son objet indifféremment positif ou négatif). L'idée de société secrète obsède Balzac comme elle travaille son époque; la préface de l'*Histoire des Treize* balance l'avant-propos de la *Comédie humaine* et le *Médecin de Campagne*. Toute cette révolte contre l'ordre social ne conduit-elle donc qu'à un autre ordre social? Mais les sociétés secrètes sont des associations de solitaires, et non une forme de la société. Le fondateur des Treize a jugé « l'homme plus grand que les hommes ». En s'affiliant, en ne versant que sa vertu singulière à un trésor commun, en s'ouvrant droit aux « privilèges de puissance exorbitante » que des hommes de choix « savent conquérir en confondant toutes les idées dans une seule volonté », l'individu n'aliène aucune de ses forces : il les redouble et les affine. Aux lois, aux rapports de nécessité, aux règles dictées par le poids des faits, aux gênes résultant de la nature des choses, à toutes les contraintes qui définissent la société des hommes se substitue un pacte librement conclu entre l'homme et l'homme. Il ne s'agit plus de subir, ni même d'accepter, mais de choisir. Des esprits affranchis s'unissent par le haut d'eux-mêmes; non plus nivelés au bas étage de la matière et de la pesanteur : joints par leurs pointes au sommet de la conscience, de l'énergie, de la volonté; liés entre eux sans doute, mais par le serment et la solidarité, et non plus enchaînés l'un à l'autre par la communauté de la servitude, de l'asservissement à l'inévitable, de la résignation.



Balzac est un ajusteur d'événements. Il monte ses enchaînements avec une rigueur qui est la rigueur même de la nécessité. Alors que le personnage d'Adolphe, par exemple, est à peine désigné par ses coordonnées, et seulement dans la mesure où sa situation parmi les choses porte les analyses de pensées et de sentiments, pour Balzac au contraire l'ordre des choses est lui-même matière romanesque : non plus subordonné hiérarchiquement à l'ordre de l'esprit mais traité avec la même considération — puisque l'homme dépend du monde extérieur aussi étroitement que les espèces animales différenciées par les milieux, puisque l'homme n'a d'être que par ce rapport matière-esprit que Balzac désirait tant élucider, puisque la réalité s'exprime non pas indifféremment mais simultanément en termes de matière et en termes d'esprit.

Or dès qu'apparaît l'aventurier, les enchaînements balzaciens prennent du jeu. Peu encore tant qu'il s'agit de Charles

Mignon, de Charles Grandet, dont l'aventure, extérieure au roman proprement dit, fait l'objet d'un exposé historique, d'un sommaire de faits, d'un relevé de résultats, non d'un récit d'événements; il y a pourtant quelque chose dans l'uniformité de leur méthode et de leur réussite qui met le lecteur en alerte, surtout s'il se souvient d'Henri de Balzac. Lorsque Jacques Collin entre en action, le lecteur, étourdi par le rythme de la narration, n'y regarde pas d'abord de trop près; mais s'il se reprend, et tout en concédant aux « frères » du forçat une organisation, une efficacité égales à celles de la police, il reconnaît plus d'une rencontre providentielle, et, de la part du romancier en faveur de ses créatures, plus d'une de ces libéralités qui ne sont pas de l'ordre des choses. Balzac parle avec componction du rang de Carlos Herrera dans le monde diplomatique : est-il si aisé d'y usurper une identité et de telles fonctions? et par quels cheminements la protection de l'abbé a-t-elle sur la destinée de Lucien des effets qui tiennent du merveilleux? Quant aux épisodes de la *Femme de Trente Ans* qui ont le révolté pour héros, quant aux interventions des affiliés dans l'*Histoire des Treize,* ils déconcertent : Balzac alors, avec une désinvolture que ne voile plus aucun artifice, escamote tous les problèmes de la vraisemblance. « Assez forts, dit-il des Treize, pour se mettre au-dessus de toutes les lois, assez hardis pour tout entreprendre, et assez heureux pour avoir presque toujours réussi dans leurs desseins... » « Immense d'action et d'intensité, leur puissance occulte, contre laquelle l'ordre social serait sans défense, y renverserait les obstacles, foudroierait les volontés et donnerait à chacun d'eux le pouvoir diabolique de tous... » Fièrement parlé; mais quelle discrétion sur le comment! Balzac pose que la « puissance » des Treize « naturellement acquise peut seule expliquer certains ressorts, en apparence surnaturels »; naturelle, dit-il : mais il affirme cette puissance sans la démonter, et les effets qu'il en montre restent pour le lecteur, proprement, des miracles. Sur les voies et moyens, sur l'extension démesurée de cette zone du possible, si étroite d'ordinaire, qui sépare l'impossible du nécessaire, sur le mécanisme par lequel une action aussi monstrueusement libre s'ouvre passage dans l'existant, Balzac se tait. Feint-il, ici ou là, d'analyser un enchaînement, de naturaliser un mystère, d'expliquer comment Antoinette de Langeais au bal de la comtesse de Sérizy est enlevée et ramenée, par quelles dispositions Montriveau et ses compagnons veulent arracher la

sœur Thérèse à son couvent, visiblement il se moque : ce n'est qu'une poignée de détails jetée au visage pour aveugler un moment — le temps d'atteindre la scène suivante. Le mouvement est si dramatique et si pressant qu'il semblerait que le lecteur dût manquer aux convenances et même à la loyauté en réclamant ici des justifications qu'ailleurs on lui prodigue.

Balzac n'a pas coutume de ruser avec le lecteur. Ici donc il attend de lui non pas complaisance et complicité, mais confiance. Ayons confiance. Pas de justifications? C'est qu'il ne doit pas y en avoir. Montage rudimentaire? C'est qu'un montage de précision fausserait le roman. De même qu'il faut pour Séraphîta un milieu exotique et conventionnellement exotique, de même il faut donc que l'aventurier pousse son action dans une sorte d'exotisme de la causalité. Ce qui compte pour Balzac, lorsqu'il met en scène l'action aventureuse, c'est de la situer non dans une bande de possible exactement mesurée, mais dans un climat qui lui convienne en propre. Ce qui domine alors, ce n'est plus l'action comme telle, c'est son caractère aventureux. Et ce qui importe, c'est que l'on ne confonde pas celle-là et celui-ci : plus s'estomperont les règles de l'action, plus s'accentuera la marque de l'aventure. En écartant la préoccupation du possible, Balzac dénude l'image de la puissance, la notion de la révolte, l'idée de l'individu. Il en fait un mythe. Et pour que la valeur mythique du mythe ne soit ni altérée ni atténuée, pour dépouiller le mythe de toute équivoque, il l'affranchit des servitudes de la vraisemblance.

Délibérément? Non, certes. Le mythe reconnu comme tel cesse aussitôt d'être un mythe : il devient problème, il annonce solution. L'esprit de l'homme sécrète des mythes pour se soulager de pressions très urgentes et non seulement inintelligibles mais indéfinissables. Monstres ténébreux, sans formes ni contours, mais instants, impérieux, effroyables par l'horrible ou par le sublime : à tout prix, il faut que l'esprit les fixe sur quelque simulacre en attendant de les cerner, de les apprivoiser, de trouver sur eux sa prise. Cet on-ne-sait-quoi énorme qui va l'écraser, en attendant de le réduire, il le recule à distance d'objet. Alors naissent les figures fabuleuses, Prométhée, le Minotaure, ou, dans les époques qui, se croyant rebelles au merveilleux, sont plus chatouilleuses sur les aspects du merveilleux, le Roi-Soleil, le rouleau-compresseur, l'homme-au-couteau-entre-les-dents, les deux-cents-familles. En un quart de siècle de littérature nous avons eu les

mythes de l'évasion, de l'inquiétude — celui de l'aventure; nous avons peut-être le mythe du mythe. Nous avons le mythe de la bombe atomique, dont le nom se confond avec celui de la bombe atomique, comme Balzac avait un mythe de Napoléon dont le nom se confondait avec celui de Napoléon. « Les mythes modernes sont encore moins compris que les mythes anciens, quoique nous soyons dévorés par les mythes, écrit-il lui-même à la fin de *La Vieille Fille*. Les mythes nous pressent de toutes parts... » Il est vrai qu'il ajoute : « ...Ils servent à tout, ils expliquent tout » — et allègue les théories de Ballanche avec ironie. Mais l'ironie, dans ces lignes étranges, pourrait bien n'être qu'une réaction de la pudeur, un voile de désinvolture jeté sur quelque abîme trop émouvant.

Nous avons ressuscité le mythe de Moloch pour donner un nom au vertige qui nous prend devant l'extension démesurée des fonctions de l'Etat : « démesurée » veut dire que nos étalons de mesure habituels ne conviennent plus, et que nous n'avons pas encore trouvé mieux; cependant la réalité nous talonne. Cette expérience ne doit-elle pas nous aider à comprendre le désarroi de Rousseau, qui aujourd'hui nous paraît si étrange? Rousseau ressent plus qu'un autre sa propre singularité; soudain, en face de lui, individu par excellence, se dresse — le sentiment qu'il a de soi s'en trouve redoublé — la société impersonnelle, illocalisable, invisible, insaisissable, tout abstraite et pourtant écrasante; elle est partout, elle n'est nulle part; ellle diffère essentiellement des éléments — individus et groupes — dont la somme la compose, et qui seuls jusqu'alors étaient pensables; énigmatique, scandaleuse, mais réelle : Rousseau forme alors ses mythes, mythe de la nature, mythe du contrat, et ce sont ses mythes qui, devenus objets de réflexion, rendront la société pensable à son tour. Elle l'est à peu près pour nous; l'était-elle déjà pour Balzac? Un quart de siècle de Révolution et d'Empire avait suspendu la crise sans aider à la résoudre, et après cette parenthèse de convulsion, de dictature et d'exception la situation de l'individu dans la société nouvelle restait aussi confuse qu'à la mort de Rousseau. L'inquiétude de Rousseau — cette inquiétude qui signale un retard de la connaissance et des mœurs sur l'état des choses — éclaire l'inquiétude de Balzac. Elle l'explique peut-être. Car Balzac avait été marqué très tôt et très profondément par la lecture de Rousseau. Et Vautrin se « glorifie » d'être « l'élève » de Jean-Jacques.

A partir de 1830 Balzac édifie une doctrine politique et

sociale qu'il prétend fonder sur une analyse froide des faits — qu'il fonde sur ce qu'il retient des faits. Théorie de l'autorité et de la hiérarchie; il s'agit de faire le bonheur de la masse, mais à son insu, car elle est mauvais juge de son propre bien, et au besoin malgré elle; on maintiendra donc l'individu courbé sous la loi, et la religion assurera sa docilité; seul le grand homme disposera pleinement de lui-même, étant, « comme Dieu, seul juge de (ses) résolutions », étant « la loi vivante » (ce sont les mots de Mme de Mortsauf). Mais en même temps un individu fort résolument individualiste, en Balzac, regimbe. L'esprit suit la raison, mais le cœur ne suit pas. Par complexion, par formation, Balzac est un libéral; ses trente premières années sont toutes bruissantes d'une rumeur frondeuse, de brocards contre la société, l'Eglise, les usages, l'ordre politique et l'ordre moral. Sa pensée peut bien se ranger ensuite au parti de l'ordre : sa nature persévère. Jusque-là il suivait le fil de son propre courant; dès lors, le voici rebroussé contre lui-même. Torsions et tourbillons. C'est alors que naît le mythe.

Car Balzac, qui s'acharnait à se faire penseur, a toujours été emporté loin de ses propres idées par son tempérament. C'est chez lui un trait essentiel. Balzac déborde Balzac de toutes parts. « Il faut que la pensée ruisselle de ma tête comme l'eau d'une fontaine, je n'y conçois rien moi-même », écrivait-il un jour à Mme de Castries. Le raisonnement le ramène sans cesse au principe juridique; mais un autre Balzac en lui — celui dont Sainte-Beuve disait avec répugnance qu'il « s'enivre du vin qu'il se verse et ne se possède pas », celui qui si volontiers se qualifie lui-même de poète (« Pour moi, fait-il dire à Mme de la Chanterie, la poésie est un certain excès dans le sentiment »), celui qui s'abandonne à des impulsions profondes — traverse avec constance les desseins du penseur. Ainsi c'est à l'époque où celui-ci se fixe dans sa nouvelle doctrine politique et sociale que l'autre Balzac fixe les premiers traits définitifs de la figure mythique ébauchée douze ans plus tôt. Il l'avait alors manquée : il n'en ressentait pas encore toute la force d' « opposition ». Maintenant il peut asseoir sur une contradiction vigoureuse le héros qu'il aura porté comme une obsession durant un quart de siècle, qui s'installe à l'un des postes de commande de la *Comédie humaine* et qui va désormais, inlassablement, ébranler de sa puissante épaule les constructions dont le romancier dans le même temps s'applique à le circonvenir.

MERCVRIALE

LETTRES

LES STIGMATES. — Luc Estang, poète et essayiste (on n'a pas oublié sa *Présence de Bernanos)*, a fait l'an dernier, avec *Temps d'amour*, ses débuts de romancier. L'histoire était mince, et la tentative de ressusciter une forme de roman classique discutable. En dépit d'une maîtrise visible, l'auteur n'était pas tout à fait parvenu à nous intéresser. Il nous donne aujourd'hui le premier tome (1) d'une trilogie au titre ambigu mais chargé d'effluves religieux : *Charges d'âmes*, qui diffère à tous points de vue de *Temps d'amour* et constitue cette fois une réussite.

Luc Estang y montre la même maîtrise, mais appliquée à un objet qui en vaut la peine. En outre, à mesure que nous lions connaissance avec les personnages, que nous pénétrons dans un monde romanesque doué selon l'expression à la mode d' « épaisseur », nos craintes s'évanouissent de voir le critique de *La Croix* trébucher dans le roman édifiant. Il est trop intelligent pour démasquer naïvement ses batteries et trop engagé dans sa création pour se laisser aller à d'autres préoccupations. Il est même probable que sa hardiesse à peindre certains spectacles, à décrire certaines situations, à pousser certaines analyses, effarouchera plus d'un lecteur habituel de ses chroniques. Il se meut, certes, dans le royaume de ce monde promis à Satan, mais Satan, voyons! ne saurait avoir bon dos au point d'excuser la peinture relevée du péché, et on a beau ne point douter de sa défaite finale, ses agissements n'en sont pas moins susceptibles d'induire en tentation les âmes insuffisamment gardées. Il sera intéressant de voir si le *Guide des bonnes lectures* recommande *les Stigmates* à ses abonnés.

Au centre du monde solidement construit que nous offre Luc Estang se tient un bizarre personnage. Il tient à la fois du M. Ouine de Bernanos et du Cripure de Guilloux. C'est au physique, une sorte de monstre, laid, à la fois compassé et félin, dont l'approche met mal à l'aise, au moral une âme vide et sèche. Ses pouvoirs de séduction, notamment, sont grands, en raison d'une intelli-

(1) *Les Stigmates* (Editions du Seuil).

gence adroite et souple, d'un don d'élocution persuasive et d'une assez belle ténacité dans les desseins. On ne peut l'aimer, mais on le redoute et on le respecte; nous comprenons assez vite que pour l'auteur il est destiné à manifester une certaine figure du Diable.

C'est en effet une âme déchue, plus exactement une âme refusée par Dieu. Séminariste brillant et promis aux honneurs que l'Eglise réserve à ses meilleurs sujets, au moment même où il allait recevoir le sacrement de l'ordination il a été soudain frappé de paralysie. Il a compris que Dieu le récusait pour l'un de ses ministres; il prend la fuite et se résigne à faire dans le siècle une carrière qui lui permettra d'exercer sur les âmes cette puissance que devait lui donner le sacerdoce. Car à cela se bornait sa vocation : pénétrer dans les âmes, y régner et, par le détour de la foi, s'emparer d'elles. Désir relevant de l'orgueil et diabolique. La grâce lui a été refusée parce qu'il ne s'est pas mis en état de la recevoir.

Bien entendu, il ne se découvre pas ainsi à nous du premier coup. Usant d'une technique que Louis Guilloux vient récemment d'illustrer, Luc Estang nous promène dans le temps non point à sa fantaisie, mais au gré des événements qu'il veut éclairer, des actions et des états d'esprit qu'il veut expliquer, au gré même des souvenirs qui pèsent sur ses personnages. Au lieu de se dérouler linéairement devant nous, l'action s'établit en un certain point du temps et se nourrit de tout le passé, à mesure reconstruit, dont elle est l'aboutissement; les événements que dans le *Sursis* Sartre place côte à côte dans l'espace s'épaulent ici dans la durée. Un personnage agit devant nous que nous voyons agir au même instant vingt ou trente ans plus tôt, et se présente non plus divisé et comme usé par le temps, mais à la façon d'un bloc formé de lui-même et du temps rassemblé. Par cette technique, poussée parfois jusqu'à la virtuosité, l'auteur veut montrer qu'un homme n'est pas seulement l'homme qu'il est à un moment donné, mais celui qu'ont façonné les jours anciens, les comportements révolus et jusqu'aux sentiments autrefois éprouvés. Ils ont laissé sur lui leurs « stigmates », et dans une certaine mesure le déterminent. C'est là conception familière aux enfants du catéchisme, selon laquelle une comptabilité de nos actes bons et mauvais s'opère en haut lieu en vue d'un règlement de comptes final; c'est aussi une conception très moderne, mise sous une autre forme à la mode par l'existentialisme.

Une sorte de fatalité du passé pèse donc sur M. Valentin comme sur la vingtaine de personnages dont les destinées ici s'entrelacent. Le P. Lorraine lui-même, supérieur du séminaire où M. Valentin a fait ses classes, et, si l'on excepte les enfants, seul juste de cette galerie de damnés, semble réduit à l'obligation de sauver des âmes, mieux : de s'attacher particulièrement à celles qui doivent lui échapper. Il avait voué celle du jeune Valentin à Dieu et a été cruellement déçu; on le voit à la fin de l'ouvrage poser

les bases d'un nouveau sauvetage. Sera-t-il plus heureux avec le jeune Antoine? L'avenir nous le dira.

Ce trafic mystique auquel se livrent sur deux plans antagoniques M. Valentin et le P. Lorraine, s'il constitue l'essentiel du roman, n'est pas immédiatement visible. Ce qui nous est montré, dans des couleurs assez noires et le long d'une intrigue habilement ramifiée, c'est la vie quotidienne, publique et secrète, de M. Valentin et de ses commensaux dont le point commun d'attache est un café-hôtel meublé de banlieue : *Au Coq hardi*. Là se nouent et se dénouent les drames particuliers, à racines presque exclusivement sexuelles, du ménage Poujade, les tenanciers, du ménage Bonaugure, comédiens, de veuves frénétiques et de célibataires allumés. Amours sordides, cocuages, ménages à trois, en tous les cas situations fausses auxquelles la plupart sont rivés, font de ce lieu unanimiste un triste pandemonium. Un enfant y vague, étonné, cherche à s'insérer dans cet incompréhensible univers. Quel rôle joue auprès de sa mère l'oncle Rodolphe qui lui sert de père nourricier, et pourquoi Rodolphe est-il un jour remplacé par M. Valentin? Quand sa mère passe la nuit avec l'un ou l'autre, que peuvent-ils bien se dire et faire? Pourquoi se cache-t-on de lui et pourquoi se le renvoie-t-on comme une balle? L'amour est-il « ces choses dégoûtantes » dont parlent les camarades, et la mort ce masque tragique où se fige un jour le visage de l'oncle Rodolphe qui déclamait si bien les stances de *Ruy Blas?* Questions sans fin auxquelles la vie apporte des bribes de réponses mystérieuses.

En marge du *Coq hardi* le tableau n'est pas plus gai. L'industriel Chamard, que fait chanter M. Valentin, son employé, en raison de services délicats autrefois rendus, n'a que deux ambitions : amasser de l'argent et séduire les malheureuses, de préférence jolies, qui sont obligées d'avoir recours à lui. La veuve Chastenet, chez qui M. Valentin prend pension, voulait s'introduire dans le lit de celui-ci avec la bénédiction de son défunt mari; pour ce, elle s'adonne, en compagnie de la mère Duval, « voyante », à un décevant commerce avec « les esprits ». Emilienne Fussy, enfin, mère du petit Antoine et belle-sœur de Rodolphe son amant, passe de bras en bras sans trouver le repos. Pour eux tous la terre est vraiment cette « vallée de larmes » dont parlent les Ecritures et sur laquelle pèse un ciel de plomb. Dans une intention facile à saisir, l'auteur ne laisse aucun recours à ses personnages vivant dans l'ignorance de Dieu.

Et c'est peut-être à la fin ce qui nous gêne. Car pour Luc Estang cet absurde porte une signification cachée, et on peut suspecter l'auteur de peindre en noir le premier volet de son triptyque pour rendre plus éblouissantes les couleurs du dernier. Sera-ce sur les frêles épaules du petit Antoine que pousseront les ailes d'archange? Si toutefois l'on se défend d'anticiper et qu'on veuille se borner à porter un avis sur ce que l'auteur nous donne aujourd'hui à juger, il faut convenir de son habileté (un

peu trop voyante peut-être), de son courage. Dans les traces de Bernanos, Luc Estang s'essaie à renouveler le roman catholique et à le débarrasser de cette étiquette qui met à bon droit en défiance l'amateur de littérature. Moins vigoureux que son maître, moins susceptible que lui de se laisser emporter par une transe sacrée, le voilà tout de même bien parti.

Maurice Nadeau.

Au bout du monde, par *Henri Queffélec;* in-16, 292 p., 240 fr. (Mercure de France). — Dans ce roman — qui, à peine paru, a inauguré la série des grands prix de fin d'année et reçu celui du Renouveau français — Henri Queffélec revient à sa Bretagne, mais non pas à ses héros ecclésiastiques : le personnage est cette fois une institutrice laïque, nommée pendant la guerre de 14-18 (les hommes sont au front) dans un coin perdu de la Bretagne sauvage, à un poste difficile où d'autres avant elle se sont brisés. Elle réussit : par une sorte d'héroïsme qui n'est ni éloquent ni spectaculaire, mais fait du triste courage quotidien, de petites victoires, d'échecs difficilement compensés, de concessions aussi à la nécessité. Et pour parfaire cette sévère leçon d'humanité (qui n'est jamais exprimée, et ressort des faits seuls), son administration se garde bien de lui montrer de la gratitude...

L'aventure est liée étroitement à un cadre que le romancier peint en traits vigoureux, sobres et rudes. Sans complaisance, sans concession aux traditions touristiques. On songe à un admirable film sur Ouessant, *Finis Terrae,* que Jean Esptein donna il y a un quart de siècle; peu connu, mais qui a marqué ceux qui l'ont vu. — Et ce pendant que le pays parle avec étonnement de ces étranges soldats de toutes couleurs que des convois venus des quatre coins du monde débarquent à Brest, la population, devant les cargos torpillés qui s'échouent à la côte, retrouve les vieux instincts des naufrageurs et des pilleurs d'épave.

C'est un livre fort, sans bavardage, tout près des objets élémentaires — hommes et choses — qu'il s'est donnés, et très éloigné du vice de littérature qui si souvent dégrade de tels sujets. — S. P.

⁂

Correspondance de Dostoïevski, traduction, introduction et notes de *Dominique Arban;* 14 ×21 cm, XXVIII-328 p., 650 fr. (Calmann-Lévy). — Le professeur Dolinine a dirigé en Russie la première publication intégrale — de 1928 à 1934 — de la *Correspondance* de Dostoïevski : 600 lettres, dont 150 jusqu'alors inédites. Une partie seulement de ces lettres sont connues en France, dans une traduction discutable. La publication qu'entreprend Mme Dominique Arban est faite d'après l'édition Dolinine. Le premier volume, récemment paru, contient 98 lettres, de 1834 au 31 août 1857. Sur l'époque, sur l'histoire des œuvres du romancier, sur sa personne, c'est un recueil documentaire de première importance — et qui touche à notre propre littérature dans la mesure même où elle porte et portera l'empreinte de Dostoïevski. — S. P.

Les chemins du long voyage, par *André Dhôtel;* in-16, 272 p., 330 fr. (Gallimard). — Il y a un roman de Wiechert, fort beau, qui s'appelle *La Vie simple :* c'est ici, d'une certaine manière, l'inverse de *La Vie simple.* Simple est le rythme de cette bourgeoisie terrienne, simple la cadence de ses travaux et de ses jours; la grande respiration paisible des saisons et des cultures règle la vie des hommes. Mais les hommes sont chargés de leur passé, de leur avenir, du passé et de l'avenir de leurs proches : tant de paix recouvre le mystère, le drame, les complications du tragique : deux « systèmes » que le destin a embrouillés, mais qui ne se mélangent pas, jusqu'à ce que le hasard, en multipliant ses coups, arrive à réaliser une composition plus heureuse. A. Dhôtel se garde bien de dégager ces leçons (ou d'autres) : on retrouve dans son roman la netteté et la discrétion du trait qui lui sont propres; il écrit purement, il expose les faits en phrases courtes qui fuient l'effet, il *narre;* et s'il fallait le rapprocher de quelque ancêtre, ce serait de Mérimée. — S. P.

Les meubles, par *Pierre Gascar;* in-16, 260 p., 310 fr. (Gallimard). — Non, pas du tout satisfaisant; ni réussi. Et, néanmoins, ni négligeable. Pas de style; et dans les faits, le montage, la mise en forme, trop de flou vraiment, qui n'est pas du flou artistique. Ce qui compte, en revanche, c'est l'attention que l'auteur (qui est reporter dans un journal du soir) porte aux caractères de son propre temps. Au lendemain de la guerre, dans une ville en ruine, les problèmes du logement et de la cohabitation rendent les gens à demi fous : est-ce une anecdote? Non, mais un *vrai* sujet. On ne peut pas dire que le sujet ne soit pas traité; et s'il est mal traité, du moins remercions-nous l'auteur, très sérieusement, d'être un homme qui sache ouvrir les yeux. Le reste n'est qu'une affaire de métier; cela s'apprend. — S. P.

Bleu horizon, *pages de la Grande Guerre*, par *Roland Dorgelès;* in-8 (14×20), 40 planches h. t., 57 ill. dans le texte, 360 p., 900 fr. (Albin Michel). — « La première conséquence morale de la guerre, pour beaucoup de jeunes gens, fut de leur révéler une fraction d'humanité dont tout les séparait... » : on sent que la guerre 14-18 reste pour Dorgelès l'expérience atroce mais inoubliable. Il réunit ici ce qu'il lui restait à dire après les *Croix de Bois* et le *Cabaret*, — ce qu'il n'y avait pas dit. Livre, cette fois, direct; souple, ardent; palpitant de souvenirs et d'anecdotes. L'illustration est faite soit de photos — choisies, selon la méthode du *Crapouillot*, en dehors de tout conformisme —, soit de dessins extraits souvent d'éditions de luxe antérieures de Dorgelès (notamment de Segonzac, de Falké...). — S. P.

Furieusement tendre, par *Louis Chauvet;* in-16, 272 p. (Gallimard). — *Furieusement*, et *tendre?* N'exagérons pas... On est charmé d'abord de trouver un roman qui ne soit ni fluvial ni apocalyptique. Puis on se lasse d'un roman psychologique de la sensualité. Cette intrigue est voulue et arbitraire comme du Bourget, — à qui on ne s'attendait guère à songer. Et néanmoins on demeure charmé d'une charmante chaleur d'amour jeune. — S. P.

Pigalle, par *René Fallet;* in-16, 516 p., 495 fr. (Domat). — Comme René Fallet aurait du talent s'il consentait à se hisser à la hauteur de lui-même! 21 ans, 3 livres; celui-ci, écrit en six ou sept mois : cela se voit. Or René Fallet sait conter, d'un récit rapide et net; c'est un don, et un don rare. Il a le cynisme, l'ironie, une expérience; tous les éléments du picaresque. Et tout cela gâté par une effarante complaisance. Il n'est dupe de rien, — que de ce qui sort de sa plume : dupe de tout. Quel dommage! — S. P.

Les enfants de lumière, par *Jean Hannoteaux;* in-16, 296 p., 360 fr. (Calmann-Lévy). — Il faut dire : « On songe au *Grand Meaulnes* » (*Dictionnaire des idées reçues*). — S. P.

Le Chasseur vert, par *Marcel Schneider;* in-16, 256 p., 270 fr. (Albin Michel). — Il faut dire : « On songe au *Grand Meaulnes* » (*Dictionnaire des idées reçues*). — S. P.

Nostalgies, par *P.-J. Toulet;* 13×17 cm., 92 p. (Le Divan). — Une précise introduction est signée H. M. (il n'est pas interdit de reconnaître Henri Martineau, dont les travaux auront marqué profondément la pensée contemporaine, notamment par le Stendhal qu'il nous a restitué, c'est-à-dire donné). Ce sont trois nouvelles, datant de 1891 à 1894, les deux premières inédites, la troisième n'ayant paru

qu'en revue. Ecrits de jeunesse certes, mais auxquels la personne et l'œuvre de Toulet donnent leur prix. — S. P

L'Odéon, suivi des Contes d'après Décembre, par *André Kédros;* in-16, 255 p. (Hier et Aujourd'hui). — Un des aspects de la résistance en Grèce et de la guerre civile d'après 45. Thème de lutte, de courage, de souffrance, d'injustice et d'amertume que l'auteur réussit parfois à exprimer de façon très dramatique. Peut-être la nouvelle « L'Odéon » n'est-elle pas tout à fait assez construite; mais les contes sont plus ramassés, plus denses, plus sentis. — A.-M. B.

Terrain vague, par *Celou Arasco;* in-8 couronne, 200 p., 270 fr. (Julliard). — Il y a beaucoup de poésie dans ce roman; il laisse une impression de ferveur en dépit du désespoir apparent de l'auteur qui ne voit plus en ce monde que glace et pourriture — parce que, dit-il, l'homme apeuré a « remplacé la charité par la pitié »; parce que sans crime il n'est pas de rédemption. Il faut un Judas, un Caïphe et un coin de pourriture humaine pour que Dominique, le jeune prêtre prédestiné, puisse accomplir son destin; il faut un « scandale » pour qu'il puisse se révéler. — A.-M. B.

La marée d'équinoxe, par *Henri Membré;* in-16, 290 p., 285 fr. (Denoël). — Vieillir, mourir, simplement parce que le corps est usé alors que l'intelligence ne l'est pas, M. de Maguelonne, grand savant et grand inventeur, ne peut l'accepter. Dans son laboratoire de Bretagne, au moment de l'équinoxe, il tente une expérience soigneusement préparée : il fait émigrer son esprit dans le corps d'un homme jeune et beau dont il chasse l'âme jugée sans valeur. L'expérience réussit, mais cet esprit vieilli dans un corps trop jeune pour lui se trouve alors séparé de tout ce qui l'attachait à la vie. Il ne peut plus supporter l'idée de danger qui exalte les jeunes et, au moment de la mobilisation générale, il renonce à vivre. — A.-M. B.

La fin du Monde, par *Aniante;* in-16, 110 p., 260 fr. (Ed. de Mon Moulin, Nice). — Ce recueil d'écrits publiés en 1928 date peut-être un peu; et ce mélange de souvenirs personnels et de « divagations » qui évoque l'Italie, ses îles, ses bandits, ses acteurs, sa vie exubérante, sous un jour assez fantastique, est parfois difficile à suivre. Mais on devine chez l'auteur l'humour assez fin des tristes et des sensibles. — A.-M. B.

Les amants de Quinsac, par *André Berry;* in-8 couronne, 208 p., 300 fr. (Julliard). — La « geste » d'où est tirée ce conte a peut-être un certain charme, écrite en langue d'Oc et en vers. Mais, tel qu'il se présente à nous, ce livre a quelque chose d'artificiellement enfantin et de faussement vieillot. Les amours du beau Joset et de la ravissante Anice ont tout ce qu'il faut pour séduire; le romanesque, le fade n'y manquent pas, non plus que le scabreux. — A.-M. B.

Ulysse, fils d'Ulysse, par *C. P. Rodocanachi;* in-16, 240 p., 330 fr. (Corrêa). — Par sa variété et son mouvement ce livre est un roman d'aventure. Mais le personnage central, les personnages secondaires, les milieux incroyablement variés auxquels ils se rattachent ont une vie et une réalité rares dans les romans de ce genre. Successivement cireur, pêcheur d'éponge ou pirate, épicier marchand de haschish, agent de l'I. S., ministre d'un grand khalife, ami de Kitchener, marchand de cigarettes à New-York et finalement grand magnat international de l'armement à Paris, Ulysse-le-bien-nommé parvient aux honneurs, grâce à une astuce rare, à une extraordinaire vitalité et à une moralité particulièrement souple. Il gardera cependant à travers ses pérégrinations une fidélité obstinée à sa patrie et aux siens. Le style est fluide, incertain parfois. Il y a de l'humour, et même un certain esprit. — A.-M. B.

Le Cœur bat plus vite, par *Romain Goldron*, 14×19 cm., 150 p. (Ed. de la Madeleine, Vevey). — Du bleu et du rose, beaucoup de bleu et beaucoup de rose... des fleurs, des jardins; des contes tout simples qui ressemblent à des poèmes pour écoliers sages. — A.-M. B.

Le fruit de vos entrailles, par *Claude Longhy;* in-16, 260 p., 390 fr. (Robert Laffont) (Prix des Lecteurs). — Long dialogue entre un fils vivant et le souvenir de sa mère qui vient de mourir. Il y a dualité dans la composition même du livre; d'un côté, le présent tout extérieur, ironique et caricatural, où le héros du livre est un « il » comme les autres; de l'autre, le long passé évoqué à travers un « je » ému et torturé qui s'analyse devant l'amour de sa mère. Dualité

aussi dans le principe même du dialogue entre le héros et sa mère. Nous y trouvons, très finement analysés, le problème de l'amour maternel dans ce qu'il peut avoir de plus beau, de plus tyrannique et de plus généreux; le problème de l'amour filial dans ce qu'il peut avoir de plus profond, de plus égoïste et de plus jaloux. — A.-M. B.

Bons pour la Mort ou Les Trop purs, par *Stephen Hecquet;* in-16, 502 p. (Nagel). — Livre à facettes. Un professeur, quelques élèves : chacun alternativement servira de centre au roman. Leur lien : un amour de la vie qui fait « de l'homme la mesure de toute chose »; le professeur pédéraste cherche à faire sentir à ses élèves la beauté de l'existence dont il voit un des plus beaux aspects dans le genre d'amitié particulière qu'il cultive. Tout ce qui exalte l'homme est juste et pur... Mais l'excès de pureté condamne justement les « trop purs » à la mort parce qu'ils ont voulu la vie trop belle. Mais que veut dire la beauté de la vie pour l'auteur? — A.-M. B.

La classe du matin, par *Armand Lanoux;* in-16, 315 p., 330 fr. (Arthème Fayard). — Un village à proximité de la banlieue parisienne. Une bande de gamins débordant de vie. Un jeune instituteur, sensible à la vie sous toutes ses formes, cherche à la connaître et n'aboutit qu'à des déceptions, aussi bien politiques que pédagogiques ou amoureuses. Quelques caractères d'enfants donnent du relief à un roman réaliste qui, ainsi que beaucoup d'autres, nous montre le côté ironique et décevant des années qui ont précédé la guerre. — A.-M. B.

Hôtel de la Reine, par *Jean Simard;* in-16, 200 p. (Éd. Variétés, Montréal). — Le monde est absurde, « La poussière triomphera de la ménagère » : cette idée ou plutôt ce sentiment assez fréquemment exprimé de nos jours prend ici son intensité du fait que le héros y parvient à la suite d'un amour malheureux qui détruit en lui toute joie de vivre et le contraint à voir les choses telles qu'elles sont. Un grand nombre de citations finissent par former une anthologie de l'existentialisme d'hier et d'aujourd'hui. Le début du livre est fort bon. — A.-M. B.

Iphigénie en Floride, par *Jean Bertrand;* in-8 couronne, 256 p., 300 fr. (Julliard). — Une démente nous fait entrer dans son univers de folie, d'autant plus étrange qu'il ressemble à la réalité (on songe au Dr Caligari). Il s'agit ici d'un cas particulier de persécution et d'obsession aboutissant à une assez belle idée de sacrifice (l'héroïne s'imagine être Iphigénie). D'où un contraste assez saisissant entre les apparitions terrifiantes du remords et les périodes d'exaltation qui prennent la forme d'une aspiration vers l'au-delà. Le style est clair et donne au roman une logique qui en fait ressortir l'étrangeté. La seconde partie, le voyage en Amérique ou voyage aux enfers, rend peut-être, à travers la folie d'Iphigénie, les sentiments qu'ont pu éprouver des émigrés échappés de justesse à la mort. — A.-M. B.

Compagnons d'Europe, par *Hervé Kerven;* in-16 jésus, 384 p., 495 fr. (Julliard). — Au centre : le héros : un Breton, un homme à la recherche de son âme. Il essaie de la trouver dans l'amour et l'action révolutionnaire. De là des personnages secondaires souvent bien dessinés et vivants : communistes allemands ou espagnols, femmes variées décrites avec réalisme ou transformées par le souvenir et la pensée. Ce roman abonde en tableaux historiques, mais ce qu'il a de plus valable est dû, semble-t-il, à une certaine douceur humaine qui le traverse : le héros se cherche mais ne s'enferme pas en lui-même et il a profondément le sens des contacts humains. — A.-M. B.

Le Jeu et l'Enjeu, par *Jean Vissouze;* in-16 jésus, 392 p., 480 fr. (Ed. Corrêa). — Un âge (18-28 ans), une époque (1936-46), une province (l'Auvergne). Ce long récit fertile et bien peuplé, mais qu'on souhaiterait plus âpre, donne un juste reflet de ces années de trouble. — S. B.

Bonheur, par *Ernest Lémonon;* in-16, 190 p. (Éd. Albin-Michel). — Le survivant d'un ménage uni témoigne ici de son amour fervent. Terriblement honnête, gentiment désuet, émouvant par destination. — S. B.

Le témoin silencieux, par *Guy Le Clec'h;* in-16 double cour., 224 p., 225 fr. (Éd. Albin-Michel). — Après un début malhabile, cet essai d'introspection accroche. C'est en fonction de l'idée obsédante de la mort que ce non-croyant, dont la lucidité certes déviée n'accepte ni compromission, ni mensonge, se refuse à ce qui fait la vie, et puis à la vie même. — S. B.

Romain Lanceney, par *Fernand Lemoine;* in-16 double cour., 192 p., 260 fr. (La Nouvelle Edition). — Récit banal d'où suinte l'ennui. « L'Etranger » de Camus a fait des petits, trop, et de si piètre qualité. — S. B.

Livres reçus. — *Les Amours de François Pétrarque et de Laure de Sabran*, par Hilaire Enjoubert, 200 p. (Boivin et Cie, Paris). Mauvais compromis entre un ouvrage d'érudition et un roman. Aucune construction. Un style de version latine; *Quand le soleil se tait*, par Jean Duvignaud (N. R. F.); *Le point de chute*, par Henri Poydenot (Plon); *L'école de la honte*, par G. Ferré (Rev. moderne); *Les loups de Malenfance*, par Luc Bérimont (Julliard); *Joséphine*, par Elisabeth Noële Le Coutour (Charlot); *L'Avenue*, par P. Gadenne (Julliard).

POESIE

LES « JOURNAUX INTIMES » DE BAUDELAIRE ET LA POESIE DU COMPORTEMENT. — Les variations de perspective auxquelles est sujette l'œuvre de Baudelaire démentent sans cesse l'opinion la plus favorable de ses contemporains, à savoir que le poète de *Fleurs du Mal* ne pouvait survivre que par ce livre unique, et qu'il fallait tirer hors de pair, afin que ses autres ouvrages — poèmes en prose, critiques et traductions d'ailleurs estimables — n'en viennent amoindrir l'éclat. Il est vrai que le succès sans bornes et, par quel sort ironique, véritablement populaire de ce recueil, leur donna longtemps raison. Ainsi les *Petits Poèmes en Prose*, apparurent d'abord comme une suite, ou un autre supplément aux *Fleurs du Mal*. Aujourd'hui encore, il s'en faudrait qu'on les tienne pour une œuvre autonome et de premier rang, si les *Illuminations* n'avaient eu raison du préjugé tenace qui permit de confondre, pendant les siècles classiques et par delà le Romantisme même, prosodie et poésie. Par la grâce de cette révolution et de quelques autres, il est maintenant possible d'embrasser d'un seul regard l'œuvre de Baudelaire, où tout est poésie, y compris les essais d'esthétique et la correspondance. Car si Baudelaire abandonne l'art des vers quelques dix ans avant sa mort, il n'en demeure pas moins poète. Et d'autant plus poète que, bientôt à l'étroit dans le poème en prose imité de *Gaspard de la Nuit*, il s'évade enfin de toute forme fixe pour écrire le seul livre qui vaille d'être écrit — pour tenir la gageure de cette « confession des confessions », dont il est permis de penser que son maître Edgar Poe lui donne à la fois l'idée et le titre, quand il note dans ses *Marginalia :*

S'il vient à quelque ambitieux la fantaisie de révolutionner d'un seul coup le monde entier de la pensée humaine, de l'opinion humaine et du sentiment humain, l'occasion s'en offre à lui. La route qui mène au renom immortel s'ouvre droite et sans obstacle devant lui. Il lui suffira en effet d'écrire et de publier un très petit livre. Le titre en sera simple — quelques mots bien clairs — *Mon Cœur mis à nu*. Mais ce petit livre devra tenir les promesses du titre. (...) Mais l'écrire, *voilà* la difficulté. Aucun homme ne pourrait l'écrire, même s'il l'osait. Le papier se recro-

quevillerait et se consumerait au moindre contact de sa plume enflammée.

Ainsi donc, en relevant ce singulier défi, Baudelaire a voulu entrer tout vivant dans l'immortalité promise par Edgar Poe. Avec le recul qui est le nôtre, il semble inutile de poser la question : Dans quelle mesure y est-il parvenu? Ou bien : *Fusées* et *Mon Cœur mis à nu* tiennent-ils « les promesses du titre »? Car si l'homme Baudelaire a été vaincu par la maladie et la mort (qui seules ont empêché la refonte des deux carnets sous le titre exigeant du second), le poète triomphe largement, aujourd'hui, avec sa dernière œuvre. Par les soins de Jacques Crépet et de Georges Blin, et plutôt que les *Petits Poèmes en Prose*, ces *Journaux intimes* deviennent le digne pendant des *Fleurs du Mal.* Et peut-être l'emportent-ils, désormais, sur ce fameux recueil, si l'on y cherche, avec Charles du Bos, la « véritable clé de Baudelaire » — ou le dernier mot de cette « bizarrerie factice et naturelle à la fois » (Champfleury), que redoutaient un peu les contemporains de Baudelaire, mais qui fait de son œuvre, devant le temps, une réserve incomparable et comme inépuisable de « modernité ».

Ce renouvellement de l'œuvre de Baudelaire dans ses perspectives mêmes, nous le devons — j'y insiste — aux travaux de Jacques Crépet et de Georges Blin. Leur édition critique des *Journaux intimes*, qui paraît chez José Corti quatre ans après celle des *Fleurs du Mal*, est tout à la fois un modèle d'établissement de texte et un monument d'érudition (1). J'ajoute aussitôt, pour qui rebuterait ce dernier terme, qu'il n'est pas une ligne du commentaire qui ne soit strictement nécessitée par le texte. Et l'on ne saurait trop se féliciter de l'abondance des éclaircissements et notes, Baudelaire étant sans doute, de tous les poètes et écrivains du XIX[e] siècle, celui qui invite le plus à la « spécialisation ». — A la faveur de cet appareil critique, je ne doute pas que le lecteur honnête homme ne devienne sans effort, et presque à son insu, un connaisseur passionné en matière baudelairienne.

Examinant cette nouvelle édition des *Journaux intimes*, nous remarquons d'abord — outre la qualité exceptionnelle du commentaire — qu'elle améliore et complète, au moins sur deux points, les précédentes :

1° Les huit fragments de *Mon Cœur mis à nu* écrits sous la rubrique « Hygiène, conduite, morale, méthode » prennent place

(1) Si l'on compare cette édition des *Journaux intimes* à la précédente, publiée au Mercure de France en 1938 sous la seule signature de Jacques Crépet, on peut faire, *grosso modo*, la part de Georges Blin dans ce travail. Le goût littéraire, résolument moderne, et la culture philosophique du jeune essayiste actualisent et vivifient, en quelque sorte, l'érudition un peu stricte du fils du vieil ami de Baudelaire. Cette collaboration nous paraît très heureuse, tant pour les éditions critiques des *Fleurs du Mal* et des *Journaux intimes*, que pour l'avenir de la critique baudelairienne. En requérant l'assistance de Georges Blin, il semble, en effet, que Jacques Crépet choisisse et désigne son successeur : « l'héritage » ne saurait passer en de meilleures mains.

à la fin de *Fusées* — pour la raison qu'ils ne sont point, comme on l'avait cru jusqu'ici, des dernières années du poète, mais de 1862. Cette découverte est d'une portée considérable, puisqu'elle rejette une bonne fois l'hypothèse de la crise mystique finale et de la conversion définitive de Baudelaire — annulant du même coup les conclusions édifiantes de Charles du Bos, de Stanislas Fumet et de l'abbé Massin.

2° Le *Carnet* est enfin déchiffré intégralement. Il comprend cent quatorze pages écrites (en comptant les couvertures), soit quatre vingt neuf que nous ne connaissions pas encore. Plus « intime » que les deux autres cahiers, il les authentifie, en quelque sorte, et prouve surabondamment que le mot d'Emerson, cité par les commentateurs : « Le plus grand génie est l'homme le plus endetté », n'est point un paradoxe, mais s'applique à Baudelaire « littéralement et dans tous les sens ».

Revenant à *Fusées* et *Mon Cœur mis à nu*, il faut reconnaître avec Jacques Crépet et Georges Blin que leur titre général, *Journaux intimes*, adopté pour sa commodité et consacré par l'usage, est parfaitement impropre. A deux ou trois exceptions près (on se souvient de la remarque tragique : « Maintenant j'ai toujours le vertige, et aujourd'hui 23 janvier 1862, j'ai subi un singulier avertissement, j'ai senti passer sur moi le vent de l'aile de l'imbécillité »), les notes éparses qui les composent ne sont pas datées. Et il faut savoir gré aux éditeurs de marquer, dans un chapitre du commentaire, les « limites de l'autobiographie » que l'on est tenté de tirer de ces fragments.

Mais que n'est-on tenté de tirer de ces *Journaux intimes*! A quelles fins diversement « exemplaires » n'a-t-on pas fait servir *Fusées* et *Mon Cœur mis à nu*, considérés comme le dossier en vrac d'un procès à sensation! Tour à tour pateline et inquisitoriale, la critique littéraire se change soudain en police des mœurs et des idées devant ce répertoire apparemment complet des aberrations sexuelles et des hérésies — et Baudelaire a tout au plus le choix entre le pardon chrétien au nom de la Charité, et la condamnation existentialiste au nom de l'Engagement.

Il arrive aussi que l'on tienne ces *Journaux intimes* pour une œuvre de pensée, susceptible de nous fournir la clé du « système » baudelairien. Tous ceux qui les ont interrogés de ce point de vue — de Jules Lemaître à Jean-Paul Sartre, en passant par André Gide — ne se sont pas fait faute de crier leur déception. « Navrante pauvreté », « lamentable niaiserie », c'est en ces termes que l'on a repoussé ces feuillets dont la compréhension échappe, cela n'a rien d'étonnant, aux « littérateurs d'idées ». Peut-être convient-il de redire ici (ce qu'on devrait savoir depuis Sully Prudhomme) qu'il n'y a pas de « poésie des idées », mais qu'une certaine intelligence critique — celle d'un Poe, d'un Quincey, peut-être d'un Joseph de Maistre, et d'un Baudelaire au tout premier chef — appartient en propre à la poésie. Ce qui explique

pourquoi ces *Journaux intimes*, qui prolongent, aggravent et éternisent, en quelque sorte, par delà les limbes des *Fleurs du Mal*, la damnation de Baudelaire, demeurent lettre morte pour tous les bons esprits qui s'acharnent à les « utiliser ».

A propos de Joseph de Maistre, qui tient à juste titre une large place dans les notes de Jacques Crépet et de Georges Blin, je crains cependant que le chapitre du commentaire consacré aux thèmes politiques n'exagère l'influence du « dialecticien de la Réaction » sur Baudelaire. Il y a quelque dix ans, on a vu Roger Caillois donner semblable coup de pouce dans une note, d'ailleurs très brillante, de la *N. R. F.* A son exemple, et comme il se devait, Jean-Paul Sartre en a tiré depuis un parti vraiment exorbitant. Pour ne pas errer davantage autour de ce point brûlant, je renvoie le lecteur au feuillet VIII de *Mon Cœur mis à nu*. Baudelaire y pose ces deux questions essentielles :

> Qu'est-ce que la liberté?
> Peut-elle s'accorder avec la loi providentielle?

La réponse se trouve un peu plus loin, au feuillet XLVII du même recueil. Ou plutôt, ces questions se sont évanouies, car il n'y a plus d'opposition fondamentale, dans l'esprit de Baudelaire, entre Progrès et Providence, entre Liberté et Fatalité.

> Pour que la loi du progrès existat (*sic*), il faudrait que chacun voulut (*sic*) la créer; c'est-à-dire que quand tous les individus s'appliqueront à progresser, alors, et seulement alors, l'humanité sera en progrès.
> Cette hypothèse peut servir à expliquer l'identité des deux idées contradictoires, liberté et fatalité. — Non seulement il y aura, dans le cas de progrès, identité entre la liberté et la fatalité, mais cette identité a toujours existé. Cette identité c'est *l'histoire*, histoire des nations et des individus.

Il est clair, à travers ces lignes, que Baudelaire ne repousse pas plus l'humanisme égalitaire qu'il n'adopte sans conditions la théorie maistrienne de la théocratie. Et l'on peut même avancer, en dépit des imprécations pittoresques dont il accable les utopies républicaines du temps, que l'état idéal qu'il entrevoit ici — où la sagesse des individus égalerait celle des nations — est tout proche de l'intuition d'un univers supérieurement démocratique qu'Edgar Poe développe à la fin d'*Euréka*.

Mais ce propos de politique n'est qu'une des mille facettes du Baudelaire de *Fusées* et *Mon Cœur mis à nu*. A la suite de ses commentateurs, et en nous excusant de prendre les raccourcis, il nous faut retracer enfin la trajectoire de ce singulier génie.

A la recherche d'une impossible Unité entre les deux postulations qui déchirent son être — l'une vers Dieu et la spiritualité, l'autre vers Satan et l'animalité —, Baudelaire essaie en vain de « s'accorder ». Et l'on voit, tout au long de ces *Journaux intimes*, comment son dandysme, son antinaturalisme ou son surnatura-

lisme sont nés de la confrontation incessante de ce que Pascal nomme « nos comportements au dehors » et « nos motifs au dedans ».

Mais il advient que le « comportement au dehors » coïncide avec le « motif au dedans ». Et ce n'est pas seulement le cœur, mais le corps, mais l'esprit qui est « mis à nu » par la maladie mortelle, par tout ce que recouvre le terme pudique « accident de santé ». Ici, il n'importe plus de savoir si c'est en vue d'écrire telle œuvre (disons les *Journaux intimes*) que Baudelaire s'est appliqué à devenir tel homme — ou *vice versa*. Nous avons quitté le plan où le diagnostic médical et la critique littéraire peuvent être de quelque secours. Avec le poète que nous aimons, nous descendons d'un degré qu'il ne remontera guère, et là où nous sommes — enfer ou fosse aux serpents — on ne perçoit plus très nettement la séparation des genres, et il n'y a place pour aucune philosophie. Ce qu'il reste — ces cris arrachés par la souffrance, ces malédictions et ces vagissements —, qu'est-ce donc, sinon encore de la poésie? Poésie impensable, disputée au néant, à laquelle nous assistons comme à notre propre agonie. Poésie viscérale, comme celle qui *agissait* Antonin Artaud dans les dernières années de sa vie. Poésie de la plus grande détresse, à la fois morale et physiologique, couronnée enfin par ce « Cré nom! » glorieux et dérisoire que l'aphasie ménage à Baudelaire, et qui est, en quelque manière, son « Jugement de Dieu ».

Maurice Saillet.

AUTOUR DE RIMBAUD.

Lettre du Baron de Petdechèvre à son secrétaire au château de Saint-Magloire, texte attribué à *Rimbaud* par *Jules Mouquet* (Pierre Cailler, Genève). — Il n'y a pas de doute possible : cet article est bien de la même encre qu'*Un Cœur sous une Soutane*. Le regretté Jules Mouquet l'a découvert, signé Jean Marcel, dans le *Nord-Est* du 16 septembre 1871. Il y a là beaucoup d'habileté, et un don de la caricature légère mis au service de la meilleure des causes, mais rien qui annonce le pamphlétaire — que Rimbaud ne sera du reste jamais.

Lettre de M. Alfred Bardey à M. de B., publiée par *Pascal Pia* (« Carrefour » du 2 novembre 1949). — Témoignage décisif sur les diverses activités de Rimbaud en Abyssinie : il se proposait, entre autres, d'écrire une histoire des Gallas, peuplade avoisinant Harrar, pour « couper l'herbe sous les pieds » de Mgr Taurin, qui en préparait une. Alfred Bardey fut à la fois le premier patron de Rimbaud, et son introducteur à la Société de Géographie.

Autour de Verlaine et de Rimbaud, dessins inédits de Paul Verlaine, de Germain Nouveau et d'Ernest Delahaye, classés et présentés par *Jean-Marie Carré* (Cahiers Jacques Doucet). — La publication de ces charmantes « goguenettes », faites pour se distraire entre amis (on regrette que « l'homme aux semelles de vent » ne hante pas davantage la mémoire de ceux qu'il a quittés), sert de prétexte à Jean-Marie Carré pour écrire ses meilleures pages sur Rimbaud. Il nous le devait depuis sa « vie aventureuse » du même sujet, qui est un livre bien dépassé.

Le calepin du mendiant, par *Germain Nouveau;* introduction, biographie et notes par *Jules Mouquet* (Pierre Cailler, Genève). — Si le *Calepin* proprement dit reste inférieur aux *Poésies d'Humilis*, les poèmes de 1874-75 qui ouvrent le recueil sont de premier ordre. La pièce *Les Hôtesses*, notamment,

n'est pas indigne de Rimbaud — et la préface de Jules Mouquet ajoute quelques renseignements au peu que nous savons sur le compagnonnage des deux poètes.

L'œuvre et le visage d'Arthur Rimbaud, Essai de bibliographie et d'iconographie, par *P. Petitfils* (Nizet). — Bibliographie consciencieuse, et d'un classement excessivement perfectionné. L'iconographie fait trop de place aux œuvres d'imagination. Ouvrage absolument indispensable comme instrument de recherches et de vérifications.

Arthur Rimbaud, homme de lettres, par *Daniel de Graaf* (Van Gorcum et Comp., Assen). — Voulant trop prouver, ne prouve guère (et l'auteur a une bien étrange conception de « l'homme de lettres » !). Mais nous oblige à réfléchir, à faire le point. Bouillonnante d'idées et de faits, cette thèse demeure, malgré ses imperfections et naïvetés, la meilleure introduction du moment à une biographie critique de Rimbaud.

Rimbaud ou Le magicien désabusé, par *Pierre Debray* (Julliard). — Brassage étourdissant et d'ailleurs sympathique de toutes les idéologies qui ont cours, par rapport à Rimbaud. Catholique, Pierre Debray fait preuve d'une réelle liberté d'esprit, et va presque jusqu'à mettre en doute la fameuse conversion... Les mânes d'Isabelle ont eu chaud.

Rimbaud, par *Claude-Edmonde Magny* (Coll. « Poètes d'Aujourd'hui », Pierre Seghers). — Rimbaud-les-Voyelles serait aussi un personnage de Graham Greene et de Bernanos. Pour plus de profondeur, attendre l'invention de la « théanalyse », ou « examen des niveaux spirituels de l'âme ».

Rien de nouveau sur Rimbaud, par *André Blanchet* (« Etudes » d'octobre 1949). — Où l'on apprend que les soûleries et l'inversion de Rimbaud ne gênent point l'Eglise, et tout au contraire, puisque cela conduit le « pauvre pécheur » au confessionnal, par les soins de Claudel, Mauriac et Verlaine. « Ils ont, décrète André Blanchet, une compétence qui vous manque. Peut-être, après tout, certaine zone de mystère vous est-elle interdite : c'est un secret entre Rimbaud et nous. »

Vingt ans après, par *Etiemble* (« Les Temps Modernes » d'octobre et de novembre 1949). — Joyeux pamphlet contre les excès de piété ou d'impiété touchant à l'œuvre et à la mémoire de Rimbaud. Repousse un peu brutalement le témoignage de Delahaye (qui vaut tout de même mieux que ceux d'Isabelle et de Berrichon), et se déclare « antibabylonien » au possible. Semble ignorer, dans sa conclusion, que le négoce permit à Rimbaud de satisfaire cette passion ethnographique et linguistique qui n'avait pas encore l'appui du Musée de l'Homme. Et tient beaucoup trop au « mythe dans la littérature » — auquel Rimbaud, en définitive, doit tous ses ennuis posthumes.

Rimbaldisme, gnosticisme, hermétisme, par *Albert-Marie Schmidt* (« La Table ronde » de novembre 1949). — L'hermétisme de Rimbaud, décidément, n'est guère sérieux. Spécialiste de la gnose, Albert-Marie Schmidt ne s'en plaint pas. — On s'étonne qu'aucun égyptologue, jusqu'ici, n'ait fait valoir ses droits sur le « fils du soleil ». — M. S.

THÉATRE

JEANNE LA FOLLE, quatre actes du Dr Aman-Jean *(Comédie-Française, salle Luxembourg)*. — **ELIZABETH d'ANGLETERRE** de Brückner (*Théâtre Marigny*). — Disette de pièces nouvelles... cela s'est d'abord chuchoté, et voici qu'il faut bien le dire tout haut. Entendons-nous : les pièces légères, celles que l'on dit bien « parisiennes » et qui, si elles ne sont pas toujours de l'art, sont en effet de l'excellent article de Paris, assuré d'une vente ample et fructueuse, ces pièces continuent d'alimenter le marché scénique à une cadence normale et avec, somme toute, un nombre à peu près constant de réussites. Les petits théâtres trouvent leur pâture, vaille que vaille. Ce sont les grandes scènes, grandes

par leurs dimensions, par les obligations que leur imposent leur rang officiel, ou la noblesse de leurs visées, ce sont celles-là qui souffrent d'inanition. Je ne crois faire injure en ce moment ni à la Comédie-Française, ni à la Compagnie Renaud-Barrault si je dénonce, au moins sur ce point, la similitude de leurs destins que l'on se plaît si malignement à mettre en rivalité par ailleurs. Si glorieux que soit un théâtre, si ingénieux que soient ses dirigeants, il ne peut se passer indéfiniment de véritables nouveautés. Chacun s'en tire comme il peut, mais ce sont des expédients, et les énergies s'y usent comme il arrive que les discernements s'y égarent.

Il faut bien reconnaître que la Comédie-Française occupe ici la position la plus difficile. Tout y revient plus cher qu'ailleurs : les décors, les costumes... et les expériences aventureuses.

Elle a, bien sûr, et comme tant d'autres, tenté de colmater les brèches de l'affiche dite « moderne », et déguisé en Saints-Cyriens les territoriaux du répertoire : *Bérénice*, *Andromaque*, le *Mariage de Figaro*, *Iphigénie*, *Le Malade Imaginaire* et le *Bourgeois Gentilhomme*, le *Misanthrope*, *Britannicus*, *Horace*, *Phèdre*, se virent ainsi tour à tour désignés pour monter en première ligne, avec panaches bigarrés et fourniment inattendu. C'est encore, on le sait, le *Misanthrope* qui fut le plus heureux. Mais enfin, aucun de ces vétérans ne réussit les performances pourtant du même ordre accomplies chez Jouvet par l'*Ecole des Femmes*, ou chez Barrault, déjà nommé, par les *Fausses Confidences*. Les auteurs modernes à succès assuré, ceux-là même qui avaient le plus bruyamment applaudi à l'annexion de la salle Luxembourg, ont indéfiniment tardé à risquer leur chance dans ce qui, à tort mais invariablement, apparaît au public comme une succursale. Des reprises de pièces plus récentes (les *Temps difficiles* d'Edouard Bourdet, *La Reine Morte* de Montherlant) donnèrent un temps de répit. Mais ce n'était qu'un répit, et le problème subsistait.

C'est la seule et relativement honorable explication de l'illusion collective sincère qui a groupé, sur l'appel enthousiaste de Marie Bell, toute la Maison, Administrateur en tête, pour la défense et illustration de *Jeanne la folle*, première pièce de M. Aman-Jean, médecin ou chirurgien de son état. Les voyageurs égarés que talonne la fatigue, la soif et la peur de la nuit, voient dans le crépuscule surgir au loin des mirages d'auberges imaginaires; les affamés rêvent de festins, il est concevable après tout que des comédiens privés de créations aient pris ce mélange de réminiscences hugoliennes, drapées de rhétorique à la Giraudoux et de philosophie à la George Sand pour une tragédie de Montherlant.

L'erreur a certainement été sincère, — mais lourde — et bien lourdement payée, par un échec retentissant. Cabale? dénigrement systématique? Non : désolation d'autant plus vive que les décors et les costumes de M. Vakhévitch étaient admirables, la mise

en scène de Jean Meyer juste et ingénieuse, que Marie Bell avait rappelé, au 2e acte, quelques-uns de ses meilleurs moments du *Soulier de Satin*, et que, parmi vingt interprètes excellents, on avait eu plaisir à fêter la splendeur décorative de Maurice Escande (Don Juan) la truculence spirituelle de Denise Gence (la nourrice) et enfin, pendant tout le premier acte, la grâce impérieuse, intelligente et fine de Frédérique Hébrard, en petite Infante philosophe...

Au fond il traîne aussi bien des défauts du drame historique dans l'*Elisabeth d'Angleterre* que Brückner fit jouer à Berlin en 1929 et que Barrault vient de nous offrir. On ne peut espérer qu'un auteur dramatique — homme de théâtre et non d'histoire — ne projette sur les personnages du passé quelques couleurs de son propre temps, ou ne leur prête des prédictions faciles. Je ne connais guère de pièce de ce genre qui échappe absolument à ce reproche, résumé dans nos plaisanteries de métier par cette réplique, vraie ou fausse, attribuée à je ne sais quel sous-Anicet Bourgeois : « Nous autres gentilshommes du moyen âge, partons pour la guerre de Cent ans... » A vrai dire, la pièce d'histoire trouve souvent en nous, spectateurs, des manières de complices, quand elle orchestre les grands thèmes de nos propres exaltations religieuses ou nationales, que ce soit dans la célébration, que ce soit dans la satire. Mais il est bien difficile à un public français de prendre feu pour l'avènement du protestantisme en Angleterre, même quand la démence mystico-sanguinaire d'un Philippe II lui est offerte en repoussoir. D'autant plus qu'à travers tout cela se promène un certain Bacon qui semble déjà se réclamer du siècle des lumières... Non, ce qui continue d'irriter la curiosité, c'est l'énigme du personnage même d'Elisabeth, sorte de mégère non apprivoisée ni sans doute apprivoisable. Hélas, elle irrite, c'est vrai, elle ne touche ni n'entraîne. L'extraordinaire composition de Madeleine Renaud — quelque chose comme un Louis XI femelle — nous a pour ainsi dire glacés, et justement par sa réussite même. Nous nous heurtions là à quelques lois obscures et inexorables de l'illusion théâtrale, notamment celle-ci, qui veut que, si l'héroïne d'une pièce est vieille et antipathique (Elisabeth a soixante ans dans la pièce de Brückner), il faut qu'elle soit imposée par une manière d'athlète qui nous entraîne et nous brusque. L'Elisabeth de Madeleine Renaud n'est pas, ne peut pas être la vieille fille hautaine, malgracieuse, violente, aux grands pieds, aux grandes mains, aux grandes dents que nous décrit l'histoire, et qu'impliquent tous ses agissements.

Et c'est tant mieux sans doute, car nous pouvons espérer que Renaud, après cette décevante prouesse nous rendra ses Alcmène et ses Araminte... Et si elle veut à tout prix jouer avec les mélancolies automnales, que ne se trouve-t-elle une Pompadour délaissée ou une impératrice Joséphine, tout imprégnée encore de parfums d'amour?

Mais Barrault, lui non plus, ne voit pas arriver de vraie nouveauté. Il trompe sa faim — et la nôtre — par les somptueux hors-d'œuvre de sa virtuosité scénique. On irait à ses spectacles pour le seul plaisir de suivre le ballet des meubles, la valse des pans de décor et le quadrille des praticables. Que de trouvailles! que de tours de force! quelle volonté et quelle ferveur... Si cela ne suscite pas un jour une vraie pièce toute neuve, toute drue et vivante, c'est qu'il y a quelque chose de pourri dans le royaume du théâtre.

Dussane.

Chéri, de Colette et Léopold Marchand (*Théâtre de la Madeleine*). — On connaît le livre de Colette; il fut repris en adaptation scénique, dans un naguère qui déjà s'éloigne; l'adaptation fut reprise une fois, deux fois... Elle l'est une fois encore, bénéficiant, à la gloire de l'écrivain, du talent de Valentine Tessier et de Betty Daussmond, de la notoriété cinématographique de Jean Marais, de robes de la maison Lanvin et de l'enthousiasme oratoire de Jean Cocteau. Tout cela fit une bien brillante répétition générale comme on n'en voit qu'à Paris, quand Paris s'enivre à se regarder dans son propre miroir.

Nina, d'André Roussin (*Bouffes-Parisiens*). — On est tenté de dire : d'André Roussin et Elvire Popesco, tant les deux talents, également heureux de vivre, dynamiques, adroits, et merveilleusement conscients, se complètent et se conjuguent. Nina semble devoir dépasser le record, non encore tombé, des représentations de la *Petite Hutte*, du même auteur.

Miss Mabel (*Théâtre Saint-Georges*). — C'est Ludmilla Pitoëff qui enrichit de son mystère et de son étonnante « présence » l'énigme policière de cette pièce, au demeurant bien faite. Quel bonheur qu'un personnage de composition ait eu besoin justement de cette voix, de cette sorte de pureté, d'innocence indestructible! Miss Mabel les porte à travers drames et crimes, comme Ludmilla à travers épreuves et deuils. Bénissons et fêtons la rencontre de l'une avec l'autre.

Le Chien de Pique, de Constance Colline (*Théâtre Grammont*). — L'univers d'une bonne dame quiète, d'avant les cataclysmes, peu à peu ébranlé et désaxé par un grand garçon qui date, lui, du tremblement de terre. Les grands yeux clairs, la diction mordante, la puissance d'évocation de Sylvie, aux prises avec la fougue, le primesaut, la cocasserie et la gentillesse de J. H. Duval. Savoureux débat couronné de réussite.

Ce soir on improvise, de Pirandello, et **Le Corbeau**, de Gozzi, par le Piccolo Teatro de Milan (*Théâtre des Champs-Elysées*). — Ils sont donc revenus, ces merveilleux Italiens, et cette fois Paris les a fêtés comme il le devait. La pièce de Pirandello appartient au même cycle que les *Six Personnages*, comédie de la comédie. Sorte de fantastique cabinet de glaces où se mire, se joue et se heurte le Narcisse acteur. L'influence des Pitoëff est visible — et émouvante — dans l'agencement des éclairages et les tonalités de la mise en scène. Mais toute la verve et la prodigieuse virtuosité italiennes resplendissent chez les acteurs, et c'est en somme du beau théâtre européen que cette troupe milanaise créant à Paris dans la version originale une pièce de Pirandello, en se souvenant des Russes émigrés à Genève qui furent les révélateurs, voici tantôt trente ans, de l'univers pirandellien.

CINEMA

BILAN TRUQUE. — Toute espèce de bilan artistique de fin d'année est criblé d'erreurs. Cette vérité s'applique au cinéma, mieux, hélas! qu'à tout autre art, par le fait que l'oubli s'y glisse

facilement, par les sollicitations de l'à peu près que créent l'éventail des genres et le caractère caméléonique de la caméra, enfin parce que les critères y sont mouvants. Cela me fait une première excuse à présenter un bilan délibérément truqué. L'autre excuse, c'est que deux films, je le crois, se sont, plus profondément que les autres, inscrits dans la mémoire et dans la conscience publiques, et pour de bonnes raisons dans l'un et dans l'autre cas. Accessoirement, il se trouve encore que la concordance entre les dates de l'écran et celle de la revue ne m'a pas donné la chance de les considérer à loisir et selon leurs mérites. Je parle de *Voleur de bicyclette* et de *Jour de fête.*

Le *Voleur de bicyclette* est l'archétype de la nouvelle Ecole italienne et son point de perfection. Le réalisme irrécusable de la rue surprise par la caméra, qui n'est plus le réalisme, mais la réalité simplement; le portrait de la ville, qui est dans la rue, mais aussi dans l'échantillonnage des caractères, et dans le brassage et dans le choc des types humains; le décor naturel et ces comédiens amateurs, qui ont repris depuis leur métier ancien; sur l'écran, entre la vie des autres et le spectateur, la suppression de l'*écran.* Le film, ne serait-il que cela, ne serait pas un chef-d'œuvre. Plusieurs ambitieuses œuvrettes de la même école s'efforcent à satisfaire à cette description, et n'aboutissent qu'à l'atterrant échec. J'ai mentionné déjà dans ces colonnes *Sous le soleil de Rome*; plus récemment, *Sous le ciel des marais*, d'Augusto Genina (et de quelques scénaristes détestables) illustre comment, avec des Italiens de tous les jours, on peut sombrer dans le mélo sans rédemption; comment, avec du soleil, du brouillard et de l'eau, on fait de la photo d'art atrocement léchée; comment avec sept à dix fausses fins amplifiées par une caméra rampante, on fait bâiller le monde en narrant une histoire qu'on eût voulue simple et belle; comment, à force de naturelle impudeur, de discours et de gros plans, on frise, avec des intentions édifiantes, la profanation (mais peut-être n'est-ce ici que la réaction de ce qu'on nommera pour aller vite le tempérament protestant). Il est confondant, soit dit au passage, que ce film ait reçu l'*Oscar* de *l'Office Catholique International du Cinéma* et le prix italien de la Présidence du Conseil (de quoi je me mêle). En quelque sorte, un excellent film, je veux dire une mosaïque de scènes généralement bien observées, mais auquel il manque un scénario, un découpage et un montage! Or, ce qui distingue le *Voleur de bicyclette*, entre tous les films de la nouvelle école italienne, c'est ce qui, par contraste avec *Sous le ciel des marais*, fait son excellence : son montage certes, mais surtout son découpage et son scénario. *Le voleur de bicyclette*, en effet, est aussi une œuvre d'art narratif. Sans doute en est-il, dans cet ordre, de plus hautes et de plus achevées, mais fort peu, deux ou trois peut-être, comme le *Jour se lève* et *Brève rencontre.* En revanche, pas un film italien et de cette école, qui s'égale à celui-ci sur le terrain

narratif, bien que *Païsa*, par l'audace novatrice, et la démarche qui en fait une mosaïque de nouvelles homogènes, constitue selon moi, une plus importante date du cinéma. Comment situer la classe exceptionnelle du *Voleur de bicyclette?* Jamais, je crois, je n'ai vu un film plus riche de thèmes et pareillement bien imbriqués. Jamais je ne me suis identifié à un personnage de l'écran comme au voleur de bicyclette. Jamais je n'ai vu les relations de père à fils exposées avec cette efficacité et ce bonheur. Je n'avais pas encore éprouvé non plus avec cette implacable, cette éclatante, cette chaleureuse évidence, qu'un déshérité peut être conduit au crime. Georges Charensol m'a raconté qu'à l'issue de la première projection du film en France, deux êtres pleuraient, dont la grandeur inégale puise pour une part dans les vertus du détachement, de la sécheresse peut-être. L'un s'appelle René Clair et l'autre André Gide. Quelques mois plus tard, à Knokke Le Zoute, j'ai entendu Cavalcanti et Louis Daquin proclamer, à quelques heures l'un de l'autre : « Voilà le meilleur film que j'aie jamais vu ».

Vraiment, il n'est pas de transition qui permette de passer du *Voleur de bicyclette* à *Jour de fête*, un film comique, que je crois avoir vu cinq fois, et qui comporte bien quelque chose de miraculeux, puisque l'effet des gags au lieu de se tarir, comme il arrive toujours, fait rire plus, plus longuement et de meilleur cœur, la deuxième fois que la première et ainsi de suite. J'en suis donc à cinq. Je demeure sur l'impression que, le verrais-je vingt fois, c'est la vingtième que je rirais le plus. Je sais, certes, que la première personne est particulièrement vaine en ces matières, dans les deux sens du mot. D'autres, peut-être, ont bâillé à la seconde vision ; et Denis Marion est resté de glace, à la première. Je ne vais pas amorcer un essai sur les sources du comique en fin de chronique, encore moins sur la réceptivité comique chez différents individus. Mais qu'il se soit trouvé un seul spectateur auquel le film soit apparu quatre fois de suite plus amusant que la fois précédente est sûrement de quelque signification.

Tous les gags ne sont pas neufs, sans doute, mais est-il un seul gag qui le soit intégralement encore? Le nombre des avanies que puisse subir le corps humain et qui fassent rire est probablement limité, et tombe probablement sous un petit nombre de têtes de chapitres. Le bonheur d'un gag est ailleurs. Je ne crois pas que la critique se doive demander, devant le film de Jacques Tati : « Ai-je déjà vu ou non dans un Max Linder, un Laurel et Hardy, une Buster Keaton, un Chaplin, un Harold Lloyd., etc, un bougre marcher sur les dents d'un rateau et se projeter le manche du rateau sur l'échine? » Je crois qu'il doit se dire plutôt : Ai-je ri? Etait-ce visuellement inattendu? Etait-ce bien amené? Etait-ce dans la logique du personnage? Etait-ce en situation? Et finalement : Quelle chance y a-t-il pour que Jacques Tati ait compulsé son arbre généalogique de clown de cinéma, et qu'il ait puisé là

ses effets, alors qu'ils sont intégrés à l'anecdote, alors que le facteur Tati donne des gags comme le pommier des pommes, alors que tout ici coule de source. En France, ce film est le plus drôle qu'on ait vu sur un écran depuis dix grandes années. Je ne fais qu'avancer une opinon personnelle en avançant cela. Je me range, parmi cent spécialistes, derrière le consentement commun.

L'abondance et la variété des gags n'y sont pas pour tout. Le film est encore excellent à plusieurs autres titres. En premier lieu, le comique n'est pas sans nécessité : quand le facteur devient la proie des forains et que tout le village observe le grandiose effet d'une farce appuyée sur une faible tête, le burlesque est lancé sur les rails, les gags s'enchaînent grand train, le héros ne touche plus terre. C'est la seconde partie du film, celle du vélo emballé. Elle sera dans toutes les anthologies. Jusque-là nous avons fait la connaissance des personnages et du milieu. On nous a conduit là d'une main amicale et sûre. Nous avons ri avec les forains, nous avons ri avec les compères, nous avons ri avec les enfants, nous avons ri du facteur. Nous étions cachés derrière la fontaine de la grand'place, ou derrière un talus. Cette aptitude à faire du spectateur un participant sournois est rare. On lui doit et l'on doit aussi à la bonne grâce et à la poésie qui baignent ce film, qu'il ne soit pas grinçant, alors que le sont tous les burlesques. Bonne grâce ou poésie, le petit garçon qui suit les chevaux de bois entassés dans le camion, en courant et sautillant; l'ensorcelante et jolie ritournelle qui est le leit-motiv musical du film; l'absence de vulgarité. Il faut dire encore comme est habilement filée la plus mince des anecdotes sentimentales; le charme de la lumière, qui est celle même des vacances françaises; le marmonnement du facteur, qui souligne sans la doubler, puisqu'on ne distingue guère les mots, l'éloquence d'un regard hébété, de membres trop longs, de manches trop courtes et de gestes à contre-temps. Mais c'est une chronique entière qu'il faudrait consacrer à Jacques Tati, mime et clown.

Raisonnons comme si ma grand'mère était une bicyclette. Il est un *Goncourt* du cinéma. Il est un *Renaudot* du cinéma. Je suis les deux. Je décerne le Goncourt à *Voleur de bicyclette*, le Renaudot à *Jour de fête*.

Jean Quéval.

Et tournent les chevaux de bois... — Un curieux exemple de cette alchimie poétique dont est capable la camera. Sur un thème rebattu par des milliers de films de gangstérisme, Robert Montgomery — qui se montre ici aussi bon metteur en scène que grand acteur — nous offre une œuvre distillant un envoûtement de l'espèce la plus subtile. A la magie de l'atmosphère mexicaine, s'ajoutent des sous-entendus et des symboles d'un insidieux intellectualisme. Il semble qu'aujourd'hui les images et les sons du cinéma atteignent à ce mystérieux pouvoir de transmutation dont dispose le langage littéraire. Cependant, le film de Robert Montgomery ne réussit pas à être davantage qu'un divertissement intelligent. Hollywood tourne en

rond autour de ses scénarii-types comme ces chevaux de bois tournent autour de leur orgue de barbarie.

Sarabande. — Un film du genre dit *historique* ayant pour prétexte les amours de Sophie-Dorothée de Hanovre et de Kœnigsmark. Les conventions du récit et le technicolor risquaient de nous valoir une suite de scènes d'une rebutante vulgarité. Le réalisateur Basil Dearden ne réussit pas, certes, à exempter cette histoire d'une platitude fort traditionnelle. Mais dans sa médiocrité, *Sarabande* conserve cette manière de tact et de dignité qu'on relève dans les plus commerciales des productions britanniques. La séquence violemment colorée du carnaval témoigne d'une incontestable virtuosité technique.

Echec à Borgia. — L'amoralité sanguinaire des Borgia n'a pas épuisé ses prestiges auprès des entrepreneurs de gros spectacles cinématographiques. Sur ce scénario pétri de poncifs requérant une de ces mises en scène « grandioses » ordinairement dévolues à Cecil B. de Mille, Henri King a brossé une fresque d'Epinal qui tient en haleine par sa vigueur dramatique. Encore que certaines prises de vues aient été opérées entre des murailles authentiques, à Venise et à Ferrare, le film reste apparenté à un art de pacotille. Orson Welles compose un truculent Borgia d'un style mi-Grand'Guignol, mi-Châtelet.

Jeanne d'Arc. — Les Américains ne sont pas davantage aptes à recréer authentiquement à l'écran le personnage de Jeanne d'Arc que nous le serions à évoquer celui d'Abraham Lincoln. Et l'entreprise est d'autant plus criticable que les commanditaires de cette coûteuse *Jeanne d'Arc* ont visiblement recouru à des attraits faciles pour amortir leurs capitaux. Il convient toutefois de reconnaître que sous ses atours en technicolor trop clinquants, le film de Victor Fleming manifeste ce minimum de déférence grâce à quoi nous demeurons en deçà de l'indignation. Le personnage de la Pucelle est dessiné à lourdes touches comme les épisodes de son épopée. Mais Ingrid Bergman met à le jouer un talent et, semble-t-il, une ferveur qui émeuvent les fibres du vaste public populaire.

Le deuil sied à Electre. — Dudley Nichols s'est appliqué à filmer la pièce d'Eugène O'Neil en respectant intégralement l'optique du théâtre. Sauf en sa dernière partie, cette transposition d'une des phases les plus classiques de la tragédie des Atrides « passe » admirablement l'écran. Katina Praxinou et Rosalind Russell incarnent des héroïnes anti-photogéniques au possible avec une puissance et une sobriété qui forcent à l'admiration. Une œuvre austère, dure, étouffante qui, malgré sa position esthétique en porte-à-faux, contraste heureusement par sa noblesse de ton avec ces anecdotes médiocres dont les écrans sont submergés.

Vient de paraître. — Un producteur s'est avisé que la mise en film de la pièce d'Edouard Bourdet était une affaire de tout repos. Il est de fait que cela donne un spectacle qui, selon la phrase consacrée, « se laisse voir sans ennui ». Mais la satire des mœurs de certains milieux de l'édition s'est affadie à l'écran. Quelques répliques acides ne suffisent pas à compenser le manque de relief de la plupart des protagonistes campés par Jacques Houssin. L'éminent acteur Pierre Fresnay prête avec une plaisante désinvolture son talent à cette réalisation mineure.

La nuit porte conseil. — Marcel Pagliero n'a pas encore la main très sûre lorsqu'il construit un récit. On aime cependant l'originalité de tempérament et l'acuité intellectuelle dont sont imprégnés les images et les dialogues de *La nuit porte conseil*. Concentrée en une nuit, l'action gravite autour d'un bar dans l'ambiance nauséeuse de la Rome de l'immédiat après-guerre et met en scène un abondant échantillonnage d'individus pittoresques. Le film est dominé par un humour à base de scepticisme. On a même le sentiment que l'auteur est hanté par la constatation de l'absurdité de tous les actes humains. Mais ce jeu ayant, consciemment ou inconsciemment, une tendance à philosopher, on eût souhaité qu'il nous laissât sur une impression moins floue.

Un homme marche dans la ville. — Dans son second film, Marcel Pagliero a choisi pour cadre les paysages prosaïques où se meuvent journellement les dockers du Havre. L'intrigue s'abandonne à un romanesque qui a été trop banalisé et sa peinture de caractères frôle souvent le naturalisme. Toutefois, l'œuvre est réhabilitée — sinon sauvée — par des moments d'une humanité très intense. Pagliero a certainement l'étoffe d'un auteur

cinématographique. Nous retrouvons une perception du monde à peu près identique à celle de *La nuit porte conseil*. Une sorte d'interrogation implicite sur le sens de la vie. Une amertume authentique et profonde qui n'exclut nullement la sympathie pour les hommes. Détail curieux, une partie importante du film se déroule également dans un bar. Le découpage est déjà plus fermement élaboré et l'on observe une exclusion de la musique découlant d'une préméditation esthétique apparemment minutieuse. Ginette Leclerc joue avec beaucoup de vérité un personnage élargissant la gamme de ses créations coutumières. — RAYMOND BARKAN.

MUSIQUE

LE CENTENAIRE DE CHOPIN. - « OTELLO » A L'OPERA. - Il était naturel que la France s'associât très largement à la commémoration du Centenaire de la mort de Frédéric Chopin, puisque non seulement celui-ci vécut longtemps en France, qu'il y composa les pièces maîtresses de son œuvre, mais aussi parce que son propre père, Nicolas Chopin, était Français. Longtemps une légende, propagée par l'historien polonais Szulc, a fait croire que Nicolas Chopin descendait d'un gentilhomme venu en Lorraine avec Stanislas Leczinski, et qui, une fois en France, aurait pris un nom français. Une découverte faite à Varsovie par M. Peresvic-Soltau a permis au regretté Edouard Ganche d'établir indiscutablement la généalogie des Chopin en remontant jusqu'à la fin du XVIIe siècle; tous sont Lorrains, et c'est uniquement par sa mère que le compositeur appartient à la Pologne. Edouard Ganche obtint de l'abbé A. Evrard, desservant des paroisses de Marainville et de Xaronval, copie des registres paroissiaux établissant que le père du musicien, Nicolas Chopin, était né le 17 avril 1771 à Marainville, sur les bords du Madon, à quelques kilomètres de Charmes. Il était le fils de François Chopin, charron, qui avait épousé une demoiselle Marguerite Deflin. L'arrière-grand-père, prénommé aussi Nicolas, était vigneron à Ambacourt, à deux lieues de Marainville, et la famille était fortement enracinée dans ce coin du Xaintois bien avant l'arrivée des Polonais en Lorraine. A dix-sept ans, Nicolas Chopin quitta son village et partit pour Varsovie où un compatriote, directeur d'une manufacture de tabacs dans cette capitale, lui offrait une place de caissier. Après l'insurrection de 1794, Nicolas Chopin se trouva dépourvu de moyens d'existence. Il tenta par deux fois de quitter la Pologne et n'y réussit pas. Il fut soldat, combattit avec Kosciuszko, puis devint professeur de français. Sans doute ignora-t-il la mort de sa mère, survenue le 5 fructidor an II, la France étant alors totalement encerclée et les communications impossibles, tandis que la Pologne se trouvait en pleine insurrection. Cependant, la paix revenue, les liens de famille auraient pu se renouer, et il n'en fut sans doute rien. Se sentait-il si bien déraciné qu'il n'éprouva nul besoin de retrouver rien de son passé? Ayant épousé, le 2 juin 1806, alors qu'il était précepteur du fils de la comtesse Skarbek à Zelazowa

Wola, Justine Krzyzanowska, de famille noble, craignait-il de lui révéler que lui-même était le fils d'un charron de village? On ne sait. François Chopin mourut le 31 janvier 1814, à l'âge de soixante-quinze ans. Nicolas put ignorer le décès de son père, la France étant alors envahie. Mais lorsque Frédéric vint à Paris à l'automne de 1831, il ne semble pas avoir su que deux de ses tantes paternelles, Anne et Marguerite, vivaient encore en Lorraine. Elles ne moururent toutes deux qu'en 1845. Ignorèrent-elles, elles aussi, le séjour en France de ce neveu dont les succès durent cependant trouver un écho jusqu'en Lorraine? Chopin passa deux fois tout près de Charmes, en 1834, alors qu'il fit un voyage au Rhin, et en 1836 en se rendant en Bohème. Il ne s'arrêta pas. Y eut-il brouille ou simplement indifférence? Peu importe au fond. Ce qui compte, c'est qu'aient été positivement établies les origines françaises de Frédéric Chopin.

Il reste bien entendu que la France n'entend pas le revendiquer pour autant : la musique des *Polonaises* et des *Mazurkas* suffirait à répondre à ceux qui soutiendraient une aussi mauvaise cause. Ce qui est vrai, c'est qu'en Frédéric Chopin, le génie des deux pays s'est intimement uni : le père Français, la mère Polonaise sont comme deux symboles de l'œuvre laissée par le musicien. S'il doit à la Pologne — comme l'a dit Henri Heine — « son sentiment chevaleresque et sa souffrance héroïque », il doit à la France « sa facile élégance et sa grâce ». Il lui doit quelque chose de plus : le climat favorable à sa production et à sa gloire. Paris, lorsqu'il arrive, offre au déraciné ce qui peut le mieux adoucir la rigueur de son volontaire exil. Il y trouve une colonie polonaise réunissant des hommes et des femmes de l'aristocratie; il y est accueilli avec chaleur, et les Français se montrent, eux aussi, empressés. L'éducation qu'il a reçue auprès d'un père né en Lorraine, facilite son adaptation. A Paris, il ne se sent pas un étranger dépaysé au milieu d'indifférents. Il est si bien chez lui parmi nous, qu'on le prend souvent pour un Français, son nom aidant; et lorsqu'il se rend à Londres en 1837, il est même muni d'un passeport français.

Certes, il n'oublie pas la Pologne. Comment d'ailleurs ne songerait-il pas constamment à la nation malheureuse, rayée de la carte d'Europe, dans ce Paris qui ne cesse de manifester sa sympathie au peuple opprimé, dans ce Paris où Adam Mickiewicz, lui aussi, trouve accueil, et bientôt professe au Collège de France un cours qui attire la jeunesse? Les cénacles s'ouvrent devant Chopin, le fêtent, célèbrent sa jeune gloire. Eugène Delacroix devient son ami. Et s'il souffre cruellement de l'abandon de Marie Wodzinski, s'il ne lui reste d'elle qu'une liasse de lettres enfermée dans une enveloppe sur laquelle il trace ces deux mots : *Moja Bieda* (ma misère), s'il garde une blessure que rien ne cicatrisera, du moins est-il entouré de tant d'affection que le coup si cruel en est rendu moins insupportable. George Sand s'applique à le consoler. On

sait dans le détail l'histoire de cette liaison : ce ne fut pas la faute d'aucun des deux amants si d'autres chagrins vinrent s'ajouter aux douleurs passées; la musique en conserve la confidence mieux encore que les lettres publiées. Elle explique Chopin mieux que les gloses les plus érudites. Sans toutes ces peines, sans cette nostalgie d'un pays lointain et d'un bonheur perdu, elle n'aurait point ce pouvoir d'émouvoir encore à un siècle de distance ceux qui écoutent la plainte de Frédéric Chopin. Plainte discrète, pudique, mais plus éloquente encore à cause même de cette réserve et de cette pudeur. Ainsi la part de la France est-elle grande dans l'élaboration d'une œuvre dont le rayonnement fut d'emblée universel. Et c'est peut-être en France que l'influence de cette œuvre a été la plus profonde et la plus manifeste. Au milieu du romantisme, la musique de Chopin apparaît dégagée de ce qu'on a le plus reproché à l'école : on dirait que sa poésie l'a purifiée. Autant, plus même qu'aucune autre, elle est lyrique, certes; mais elle est si profondément humaine qu'elle déborde le cadre où d'ordinaire le lyrisme s'enferme. Il est impossible d'étiqueter, de classer Chopin. Georges Mathias, qui fut élève de Chopin et devint professeur au Conservatoire de Paris, raconte qu'il rendit un jour, en compagnie de son père, visite à l'auteur des *Préludes*, et qu'il s'étonna de voir — c'était en 1840 — la première édition du *Carnaval* de Schumann, publiée dès 1834, absolument intacte. Il explique cette indifférence envers l'œuvre d'un confrère qui avait pourtant prodigué tant de louanges et de dévouement à Chopin, par le fait que celui-ci « était classique de sentiment et d'opinion, tout en étant romantique d'imagination et de sentiment, ou plutôt, il n'était rien : ce n'était qu'un homme de génie ». Edouard Ganche qui cite ce propos, rapporte aussi que Chopin se mit dans une terrible colère devant la transcription par Liszt d'*Adélaïde* de Beethoven, parce que Liszt avait mis un point d'orgue à une certaine fin de phrase : « Epouvantable platitude! tache déposée par Liszt sur la merveilleuse cantilène de Beethoven! » Rien ne définit mieux l'art de Chopin que cette intransigeante pudeur. Art très divers, et qui rend si difficile l'interprétation juste de ses œuvres : sa sensibilité douloureuse reste virile, et n'est point efféminée comme on la traduit trop souvent; sa grâce n'est jamais afféterie; ses confidences (il a dit à Fontana : « Je raconte à mon piano ce que je ne pourrais confier qu'à toi seul ») sont pleines de réserve.

Et c'est en cela que son influence a été particulièrement bienfaisante. Le bonheur est aussi qu'elle ait été durable, qu'elle se soit exercée sur la plupart des musiciens français des générations qui ont suivi son passage parmi nous. Il est venu au moment où il était indispensable que l'art français retrouvât des voies perdues depuis bien longtemps et que la musique française se souvînt qu'il était d'autres formes que le théâtre. La musique

de piano de Chopin, par la hardiesse de son harmonie, par la liberté de sa composition, a montré le chemin à Debussy et à Fauré. Et cela n'est pas son moindre mérite.

L'Opéra a fait appel au concours d'artistes étrangers à la troupe pour donner deux représentations d'*Otello* en italien. Auprès de Mme Delia Rigal, soprano venue du théâtre Colon de Buenos-Aires, de MM. Max Lorens, ténor, qui, l'an dernier, fut l'interprète applaudi de *Tristan*, et de M. Paul Schoeffler qui, dans le même ouvrage, fut un Kurwenal magnifique, nos chanteurs (Mme Hélène Bouvier, MM. Médus et Giraudeau) tinrent à honneur de donner la réplique dans le texte original; seuls les chœurs chantèrent en français — mais qui donc a jamais entendu distinctement le sens des paroles chantées par les chœurs? Pourtant la musique de Verdi permet par instants ce prodige, et l'on aimerait que ces messieurs et ces dames fissent l'effort d'apprendre les textes assez courts d'un ouvrage comme *Otello*, de manière à n'en point rompre l'unité de langue lorsqu'il est donné dans la version originale. Est-ce trop demander? Le plateau d'un théâtre n'est pas la tour de Babel, et tous les précédents que l'on peut invoquer ne justifient pas un usage qui ne peut devenir une coutume. Ceci dit, on a plaisir à constater la haute qualité de ces représentations et le succès qu'elles ont mérité. Nous n'oublierons pas de si tôt quel magnifique Otello fut M. Max Lorenz : nul mieux que lui n'a su marquer les ravages de la jalousie dans une âme passionnée, ce lent crescendo qui aboutit au meurtre après l'explosion de fureur du troisième acte. La phrase d'Iago devant le More étendu : *Ecco il leone!* prenait l'autre soir son plein sens, et c'était bien le lion vaincu par la perfidie qui gisait, épuisé, aux pieds du fourbe triomphant. Celui-ci trouva en M. Paul Schoeffler un interprète non moins dramatique, non moins parfait tragédien, et doué d'une voix admirable. Mme Delia Rigal ne leur céda en rien, et l'acte final atteignit grâce à elle une émotion intense.

On ne peut que se réjouir de l'éclat donné à la reprise du chef-d'œuvre de Verdi. Les théâtres lyriques nationaux ont pour premier devoir de faire passer autant qu'il est possible les grands ouvrages du répertoire de manière à en révéler la beauté au jeune public qui les ignore. On a souvent comparé ces théâtres à des musées, et la comparaion est juste, compte tenu de ce que la musique exige d'être recréée chaque fois qu'on la doit faire entendre, alors que tableaux et sculptures demeurent accessibles à tout moment et n'exigent d'autres soins qu'un éclairage et une présentation convenables. *Otello*, dans cette galerie de l'art sonore qu'est l'Académie nationale de musique, a droit à une place de choix aussi bien que les œuvres de Wagner. Le temps n'est pas très loin de nous où la mode tendait à l'en écarter. La mode a

changé : on n'oserait plus aujourd'hui dire et écrire ce que l'on imprimait sans vergogne il y a trente ou quarante ans. Verdi pouvait souffrir sans dommage l'injustice : le temps se chargerait de le venger. Il conservait la meilleure des armes, et qui est la sincérité de son art. On a trop souvent répété que sa troisième manière attestait avec *Aïda*, — avec *Otello* et *Falstaff* plus encore — sa conversion au wagnérisme; c'est une erreur grave. Qu'il ait sûrement modifié sa manière, qu'il ait su profiter de ce que Wagner avait apporté de nouveau, le fait est certain; mais s'il a usé d'un procédé, il n'a pour autant rien abandonné de son génie propre, de sa personnalité. Il est demeuré lui-même après *Don Carlos* (1867) comme avant *La Forza del destino*. Les quatre années qui s'écoulèrent entre *Don Carlos* et *Aïda*, les seize ans qui séparent *Aïda* d'*Otello* ont été mis à profit pour opérer un affranchissement des contraintes et des conventions auxquelles il s'était plié jusqu'alors sans en souffrir; mais, libéré, il a usé de la « mélodie continue » et du rappel des thèmes avec le même souci de laisser à la voix la prépondérance; et si son orchestre a cessé d'être un simple instrument d'accompagnement, ou du moins s'il voulut désormais s'en servir autrement qu'il ne l'avait fait jusqu'alors, il estima toujours que la polyphonie instrumentale ne devait pas usurper la place du chant et des voix. Il entendit continuer la tradition italienne, non par respect de la routine, mais parce qu'il pensa se conformer ainsi au génie propre de son pays. Il sut que la musique, art d'universelle audience, intelligible en tous lieux, doit cependant exprimer ce qu'il y a de plus profond, de plus secret chez l'artiste, les qualités qu'il doit à la race, au sol qui l'a nourri, au milieu dans lequel il a grandi et qui a formé son esprit. Wagner est Allemand, et sa musique est d'essence germanique; la musique de Verdi, après *Don Carlos*, restera délibérément italienne, et tout autant qu'en ses premières œuvres. Mais si elle garde cet élan chaleureux, si la fougue de son lyrisme demeure aussi passionnée, le compositeur saura tempérer les excès et les violences de ses débuts sans amoindrir cependant la vigueur de ses accents. Il a donné ce conseil à ceux qui s'engageaient dans une carrière où, déjà dès 1870, il ne semblait plus possible de rien trouver que d'autres n'eussent découvert : *Torniamo all'antico, sarà un progresso*. Le romantisme de Verdi va désormais retrouver quelque chose que l'art italien, peu à peu, avait perdu depuis Monteverdi, depuis les créateurs de l'opéra qui, eux aussi, avaient voulu revenir au passé pour réaliser un progrès. Le dernier acte d'*Otello*, avec la *Chanson du saule* et *l'Ave Maria* de Desdemona, a cette même pureté mélodique, cette même simplicité de la déclamation que le *lamento d'Arianna* ou que la mort de Clorinde dans le *Combattimento di Tancredi*, qui, sans nulle emphase, atteignent le sublime. Et c'est cela que l'interprétation de Mme Delia Rigal, de MM. Max Lorenz, Paul Schoeffler et Giraudeau nous ont pleinement donné

l'autre soir. Ce n'est pas si commun qu'on puisse négliger de les en féliciter.

René Dumesnil.

Les Symphonies de Beethoven, par *J.-G. Prod'homme* (édit. Delagrave, 508 p., 420 fr.). — La première édition de cette étude si complète sur les *Symphonies de Beethoven* était depuis longtemps épuisée. Depuis qu'elle avait paru, bien des points de biographie et bien des détails historiques ont été précisés. M. J.-G. Prod'homme a profité de sa réimpression pour la faire suivre d'un chapitre où il examine les données du problème que pose aux fervents de Beethoven l'énigme de l'« immortelle bien-aimée ». Enigme qui a donné lieu à bien des légendes dont M. J.-G. Prod'homme démontre l'inanité. Outre cela, on trouvera dans cette refonte une étude sur la Symphonie dite d'Iéna, qui fut découverte dans cette ville en 1909 au milieu de papiers conservés au *Musicum Collegium*. Ainsi complété, le travail est parfaitement au point et doit être rangé parmi les documents indispensables à la connaissance du maître de Bonn.

Aspects de Chopin, par *Alfred Cortot* (édit. Albin Michel, 336 p. avec huit hors-texte en héliogravure, 360 fr.). — La connaissance approfondie que M. Alfred Cortot a acquise de l'œuvre de Chopin — dont il est incontestablement l'un des meilleurs interprètes — le qualifiait particulièrement pour donner sur l'homme un livre pénétrant, qui n'est point une biographie (après les travaux d'Edouard Ganche, il n'est pas grand-chose à découvrir qu'on ne sache déjà), mais beaucoup plus et beaucoup mieux que cela : un portrait moral, une étude psychologique. Portrait sans nulle flatterie, sans parti pris de dénigrement non plus; portrait que la rigueur des analyses qui permit de le dessiner, fait juger aussi exact que si l'auteur avait vécu dans l'intimité du maître disparu depuis tout juste un siècle. Ce ne sont pas seulement les curieux d'histoire musicale qui auront profit à lire ces pages, mais aussi et peut-être plus encore les pianistes, et avec eux tous les admirateurs de Chopin — autant dire tous ceux qui s'intéressent à la musique.

Histoire de la musique belge, par *Roger Bragard* (Collection Nationale, Office de Publicité, Bruxelles, 2 fascicules : I. Des origines au XVIe siècle. — II. De 1600 à 1750; chaque fascicule de 96 p.: 35 fr. b.). — Il n'existait pas, à ma connaissance du moins, d'histoire de la musique belge, et les deux premiers fascicules de l'ouvrage que M. Roger Bragard, professeur d'histoire de la musique au Conservatoire royal de Bruxelles, vient de publier, seront bien accueillis par tous les musicologues, et aussi par le public lettré. On y trouvera notamment dans le premier fascicule des pages sur les débuts de la musique polyphonique (on sait quelle part revient à l'école belge et bourguignonne dans le grand mouvement musical des XVe et XVIe siècles) qui sont définitives. L'art wallon et l'art flamand rayonnent sur l'Europe entière jusqu'au XVIIe siècle, jusqu'au moment où l'Italie va propager dans le monde la révolution monodique; pas si complètement toutefois que la tradition bourguignonne ne conserve des fidèles. Il faut signaler les pages consacrées dans le second fascicule à Henry Dumont, venu de Maestricht et de Liége à Paris, et qui fut, au XVIIe siècle, le grand mainteneur de la tradition — plus même, — dans ses *Motets pour la Chapelle du Roi*, le précurseur des maîtres qui composeront plus tard les cantates d'église. Mais tout serait à citer de ces études substantielles, écrites avec autant de science que de clarté.

ARCHEOLOGIE ORIENTALE

PYRAMIDE ET ZIQQOURAT. — Lorsque Diodore de Sicile mentionnait le groupe des trois pyramides de Gizeh, qu'il mettait au nombre des sept merveilles du monde, on connaissait encore le nom de leurs constructeurs, Khéops et Khéphren, bien que, dès

cette époque, la troisième, celle de Mykérinos, fût fréquemment attribuée à la courtisane Rhodope. Peu à peu, on perdit de vue la raison qui les avait fait bâtir, et si beaucoup y voyaient, à juste titre, les tombeaux de leurs fondateurs, dès la période arabe, les explications les plus fantaisistes sur leur destination commencent à se faire jour. Pour les uns, ce fut un endroit sûr pour protéger d'un déluge les richesses et les archives de l'Egypte; pour d'autres, Joseph les fit construire pour y entasser du grain en vue de la famine, tradition que rappelle une coupole de Saint-Marc de Venise.

Il fallut attendre l'expédition de Bonaparte en Egypte pour que fût entreprise une étude complète des pyramides, dont celle de Khéops déjà sondée par le sultan Al-Mamoun en 820; cette étude s'est étendue depuis aux nombreux exemplaires de ce genre de monuments. Leur destination funéraire est indiscutable, mais on sait moins, et l'excellent volume que vient de leur consacrer M. Ph. Lauer, architecte du Service des Antiquité de l'Egypte (1), nous l'apprend dans le détail, qu'une pyramide n'est qu'une partie d'un complexe dont seul, en général, a subsisté le bâtiment principal. Cet ensemble comprend, adossé à la pyramide, un temple où avait lieu le culte funéraire, auquel est adjacent une petite pyramide, sorte de rappel du tombeau. Une allée, bordée et couverte, met en communication ce temple haut avec un temple bas sur la berge du Nil, destiné aux rites préparatoires à l'accueil avant le transport de la momie royale dans sa sépulture. La construction d'une pyramide se faisait en deux temps; après l'entassement des lits de pierre qui la composaient et lui donnaient alors vaguement l'aspect d'une pyramide à degrés, qu'a conservé celle de Saqqarah, on procédait au revêtement de l'ouvrage en dalles de pierre plus ou moins fine et polie, revêtement qu'on exécutait en partant du sommet. On ne s'est point fait faute d'arracher ce revêtement au cours des siècles et d'utiliser les pyramides comme carrières de pierres; des trois de Gizeh, seule celle de Khéphren possède encore un peu de son revêtement au sommet.

Or, la Mésopotamie possède une sorte de monument proche de la pyramide avant son achèvement, dans la tour à étages ou *Ziqqourat*, prototype de la Tour de Babel de la Bible. Ces tours, très détériorées aujourd'hui en raison de leur matériau de construction, la brique d'argile non cuite, étaient l'accessoire obligé des grands temples. Chaque ville importante en comptait une ou plusieurs, dont un type était composé de terrasses entassées les unes sur les autres avec cheminement en pente sur leur flanc extérieur. On a nié qu'on pût tenter un rapprochement entre la pyramide et la ziqqourat en raison de ce que la première est,

(1) J.-P. Lauer, *Le Problème des Pyramides d'Egypte.* Préface d'Etienne Drioton, Directeur général du Service des Antiquités de l'Egypte. Payot, 1948.

de toute certitude, un tombeau, tandis que jamais un sondage n'a permis de trouver la moindre trace d'inhumation dans la seconde. Cependant, dans leur type primitif, les deux modèles peuvent être comparés. C'est d'une terrasse à parois inclinées, de la forme de tombe que l'on nomme en Egypte un *mastaba*, que dérivent par accroissement la pyramide et la tour à étages (fouilles de Warka, l'ancienne Erech).

D'autre part, le souvenir d'une destination funéraire est lié à la ziqqourat. Celle de Babylone, à l'époque où les voyageurs grecs parcoururent le pays, leur fut désignée commme le « tombeau de Bélos », Bêl-Mardoug, le dieu national des Babyloniens, dont la fête du début de l'année paraît faire allusion, dans son rituel, à la mort suivie de résurrection du dieu, vieux souvenir des cultes des principes de la végétation. Il est vraisemblable que les cérémonies qui mimaient plus ou moins le drame, se déroulaient, en ce qui concernait l'emplacement du tombeau temporaire du dieu, dans une des chapelles situées au flanc des étages de la ziqqourat. D'un côté, donc, un véritable tombeau, royal; de l'autre, un cénotaphe, divin.

Ce n'est point tout; le livre de M. Lauer rapporte, pour en montrer l'inanité, toutes les explications de l'utilité accessoire des pyramides; pour les uns on y verrait un résumé de la science mathématique; toutes les mesures auraient été calculées pour qu'on y retrouve la somme des connaissances du temps auxquelles nous ne sommes parvenus qu'à une époque peu éloignée; pour d'autres, ces mesures seraient en accord avec une astronomie très poussée. Pour d'autres enfin, les pyramides, construites au temps des Hyksos, reproduiraient toutes les dates de l'histoire d'Israël, non seulement dans le passé, mais pour l'histoire universelle dans l'avenir. Ici le point de départ est faux puisqu'on connaît les noms et les dates bien antérieures des rois qui ont construit les pyramides de Gizeh, et les conclusions tirées de ces chiffres pour les années futures (dont certaines depuis l'établissement de la théorie sont devenues du passé) se soldent par un échec ou sont entachées de puérilité, comme la découverte par l'Ecossais Piazzi Smyth de la date 1813 de notre ère, qui « marque le progrès le plus énergique réalisé ces temps derniers par la Grande-Bretagne pour répandre la Bible et pour évangéliser le monde entier ». Les théories mathématiques, astronomiques et autres sont viciées du fait que les mesures des pyramides, relevées à l'époque où ces théories ont pris naissance, sont erronées ou, pour certaines, arbitraires, comme l'ont prouvé les observations plus récentes. M. Lauer s'est attaché à montrer que la construction des pyramides est le résultat de tâtonnements ayant abouti aux profils et aux angles les plus pratiques pour l'érection de ces monuments.

S'ensuit-il que les constructeurs n'aient pas eu l'ambition d'aboutir à des monuments contenant un enseignement déchiffrable pour les initiés? Ceci, je le croirai volontiers d'après ce que nous

apprend la Mésopotamie. Ses rituels reproduisent des gestes et utilisent des objets qui, tous, ont une signification cachée pour le profane; c'est du moins ce qui ressort de tablettes dites « commentaires », qui expliquaient le sens des divers temps des cérémonies religieuses et dont un certain nombre est parvenu jusqu'à nous. Mais Assyriens et Babyloniens disposaient aussi d'une symbolique des nombres dans laquelle il faut chercher l'origine de l' « isopséphie » des Grecs et de la « gématria » de la Kabbale. On a retrouvé des tablettes qui prouvent que les divers signes du syllabaire cunéiforme avaient reçu une valeur numérale, ce qui permit au roi Sargon II, créateur de Khorsabad, de dire, dans une inscription, qu'il donna à l'enceinte de cette ville une longueur de tant de condées, « valeur du nombre de son nom. » Une explication de cette méthode est manifeste dans une tablette où ont été consignées, évidemment pour les prêtres, les dimensions des diverses parties du grand temple de Bêl-Mardouk à Babylone. Les mesures s'y succèdent avec sécheresse et monotonie; tout à coup le scribe interrompt son énumération et note : « Tout ceci, tu ne le feras connaître qu'à l'initié; celui qui n'est pas initié ne devra pas le savoir; ce serait une abomination pour les dieux! » Ces mesures ont donc un sens caché et la défense prouve que les Babyloniens y voyaient bien autre chose que dans celles que nous inscrivons sur un plan d'architecte; mais essayer de dire quoi serait retomber dans le domaine des conjectures.

Dr G. Contenau.

ALLEMAGNE

LE PROBLEME TRAGIQUE. — Parmi les ouvrages importants que l'édition allemande renaissante put mener à bonne fin, il faut signaler la grande histoire de la tragédie allemande par Benno von Wiese (*Die deutsche Tragœdie von Lessing bis Hebbel.* Hoffmann et Campe, Hambourg, 1948; deux volumes de 351 et 503 pages). L'auteur s'est fait connaître et apprécier depuis longtemps par ses travaux scientifiques. Son dernier ouvrage est la somme de très longues recherches; il sera un livre de base pour les germanistes qui voudront étudier le théâtre de Lessing, Gœthe, Schiller, Kleist, Grillparzer, Grabbe, Büchner et Hebbel. Mais le premier et le dernier chapitres méritent d'être signalés à un public plus vaste, car ils posent le problème tragique dans la tragédie, en laissant de côté les spéculations métaphysiques comme celles de Scheler, qui voyait en lui « un élément essentiel de l'univers lui-même ». Benno von Wiese se place sensiblement au point de vue d'Emile Staiger dans ses *Grundbegriffe der Poetik :* il considère le tragique comme une « situation-limite », qu'il situe entre la liberté et la nécessité, entre le raisonnable et l'absurde,

entre la souffrance et la consolation, entre l'affirmation de l'homme par l'homme et son anéantissement voulu par Dieu.

« La liberté absolue exclut le tragique », écrit-il, car le héros libre trouvera toujours une issue, et le spectateur n'aura pas le sentiment d'une véritable nécessité; inversement, si les personnages sont entièrement déterminés, ils se voient réduits au rôle de marionnettes, comme c'est le cas pour ceux des *Revenants* d'Ibsen, victimes d'une hérédité biologique. Aux deux pôles se trouveraient, d'un côté, le drame du Destin dans l'Antiquité et de l'autre, des tragédies qui vont de Sénèque au théâtre classique français; *l'Iphigénie* de Gœthe, « drame de l'âme », pourrait représenter une synthèse de ces deux tendances antinomiques, puisque le Destin est vaincu par « l'humanité » de l'héroïne.

D'autre part, un monde parfait, ordonné, raisonnable cesse d'être tragique, tout comme un monde entièrement chaotique et dépourvu de sens; le premier aboutit à une « théodicée », le deuxième au nihilisme, et la tragédie évolue précisément entre les deux, en un point fuyant, difficile à saisir. Aussi les valeurs qui apparaissent dans la tragédie, la grandeur, l'héroïsme, sont-elles toujours menacées d'anéantissement, parfois par la conduite du héros lui-même.

En troisième lieu, la tragédie, si elle représente la souffrance humaine a l'intention d'en libérer l'homme, de lui procurer ce que Nietzsche appelle « la consolation métaphysique »; cette souffrance ne doit pas, comme c'est souvent le cas dans la réalité, anéantir l'être humain, mais exalter sa valeur. Dans le personnage d'Œdipe, Sophocle a représenté celui que les dieux ont frappé, tout en lui conférant une majestueuse grandeur.

Enfin, et cela explique les trois antinomies précédentes, la tragédie est basée sur les rapports de l'être humain et de l'être divin; il s'agit de sauvegarder la liberté et l'autonomie de l'homme, que la Divinité menace d'anéantir. Si l'un ou l'autre l'emportait entièrement il n'y aurait pas de tragédie, car c'est entre ces deux pôles qu'ils se combattent et pour cela se rencontrent. Sur ce point Benno von Wiese se heurte à la question souvent discutée : tragédie et christianisme. Il estime qu'il faut les séparer sous peine d'en arriver au théâtre des Jésuites ou de Gryphius, qui n'est plus qu'un poème à la gloire des martyrs.

Ce qui l'intéresse, en effet, dans la tragédie allemande moderne, c'est qu'elle « présuppose la sécularisation des valeurs religieuses » (I, 30); son histoire est aussi celle de la crise religieuse et constitue « une chaîne d'hérésies »; mais ce qu'elle perd dans le domaine de la foi, elle le gagne en substance tragique. Tel est le point de vue auquel il se place. Les auteurs dramatiques ont évolué entre la théodicée et la tragédie et de l'une à l'autre. Lessing, Gœthe, Schiller, auxquels est consacré le premier volume, peuvent à peine être considérés comme des tragiques, car derrière leurs œuvres, il y a toujours « un cadre supratragique »; le poète

tourne encore ses regards vers un ordre fondé en Dieu et le drame reste pour lui le miroir microcosmique d'un ordre macrocosmique. Avec le XIX[e] siècle et d'abord avec Kleist, le tragique particulier tend à devenir un tragique universel. Aussi pouvons-nous comprendre que Benno von Wiese aboutisse à Hebbel et à son « pantragisme ». Il a eu le mérite d'introduire dans son histoire deux écrivains dont la présence au premier abord surprend : Hoelderlin, qui transforma la tragédie en une fête cultuelle, la fondit avec une théodicée, et Nietzsche, le négateur de Dieu, le grand apôtre du nihilisme, qu'il faut surmonter. Hoelderlin et Nietzsche, théodicée et tragédie, Dieu et homme, tels sont les pôles entre lesquels le tragique a sa place.

Benno von Wiese s'arrête à Hebbel parce que le théâtre allemand n'a fait dans la suite que varier les formes et les thèmes traditionnels, sans occuper des positions nouvelles; le nihilisme a épuisé les possibilités tragiques de l'homme moderne placé devant le néant. Mais il indique lui-même qu'un Hofmannsthal a cherché un voie nouvelle dans une mystique néoplatonicienne qui se risque dans le domaine social. Nous souhaitons qu'avec sa compétence particulière il éclaire pour nous la tragédie allemande contemporaine.

J.-F. Angelloz.

Welt im Wort (395 pages) et **Zeitgenössische Literatur** (364 pages), par *Max Rychner* (Manesse Verlag, Zurich, 1949 et 1947). — Le nom de Max Rychner, poète, traducteur, essayiste, est connu, mais le grand public n'a pas encore reconnu en lui un des meilleurs cerveaux de notre temps. Si la lecture est, comme on l'a dit, une conversation avec les représentants les plus remarquables de l'humanité, Max Rychner sait en faire le commerce le plus agréable et le plus fécond. Poètes, moralistes, écrivains sont pour lui la voix du monde; il sait la capter, et l'ampleur de sa culture permet à ce médiateur subtil de nous transmettre le message d'Homère ou celui d'Hofmannsthal, la leçon de Vauvenargues ou d'Amiel. Dans le premier volume, nous lisons avec une joie particulière ses souvenirs sur son ami Charles du Bos, qui lui était apparenté par l'esprit et le cœur. En outre, si Rychner peut se complaire dans l'héritage spirituel du passé, il n'en est pas moins un homme de notre temps, il demande aux contemporains ce qu'ils nous apportent. Tel est l'objet de son deuxième recueil, qui débute par une longue et pénétrante étude sur Paul Valéry et se clôt sur Malraux: la France, l'Angleterre, l'Allemagne, l'Autriche, l'Espagne, la Suisse, la Russie soviétique, la Hongrie y sont représentées, et cet assemblage consacre l'auteur comme un grand Européen.

Der Gottsucher, par *Martin Flinker* (Allert de Lange, Amsterdam, 1949, 107 p.). — M. Flinker n'est pas seulement un intermédiaire culturel entre la France et les pays de langue allemande; il se révèle conteur de talent dans un petit récit passionnant. Au cours d'un grand incendie, un père a sauvé au lieu de son fils un enfant inconnu; il l'amène à Paris, le traite comme son fils, auquel il l'a substitué; il fait de lui son fils ou plutôt, ainsi qu'il le lui révèle malgré lui le jour de sa mort, il se sert de lui pour ne pas oublier son fils mort. Le jeune homme s'est pris d'affection pour son père adoptif, mais il a perdu son nom, ses vrais parents, son enfance et il ne peut pas vivre. Il cherche en vain une solution; il ne la trouvera qu'à la guerre : toujours héros volontaire, il meurt au cours d'un exploit héroïque; il sera décoré, cité et enterré sous son vrai nom. Car c'est le problème posé : l'influence du nom, qui détermine vraiment la vie de l'homme; on ne peut pas vivre

sans nom, tout comme P. Schlemihl, le héros de Chamisso, ne pouvait pas vivre sans ombre. C'est aussi le problème de Dieu : Berger-Duprès s'en trouve séparé par l'absence même de nom et il le cherche, ce qui nous donne le titre de la nouvelle : « Le pèlerin de Dieu ». Rilke aurait aimé ce récit simple et dramatique, dont l'action se prolonge en nous longtemps après la lecture.

Bibliographisches Handbuch des deutschen Schrifttums, par *Josef Körner* (3e édition. Franke, Berne, 1949, 644 p., 54 et 55 fr. s.). — Le professeur J. Körner est bien connu des germanistes pour ses travaux d'érudition et, en particulier, pour son manuel bibliographique. En voici une édition monumentale, parue à la maison Franke Verlag, qui, par le nombre et la qualité de ses publications, est devenue la plus importante dans le domaine de la germanistique. Une première partie donne les renseignements nécessaires sur les bibliographies, les histoires de la littérature, les revues, les collections de textes; le reste est consacré à la littérature allemande, à celle qui précéda Gœthe (165 p.), à celle de l'époque gœthéenne (148 p.), à celle qui suivit (158 p.); un index des questions traitées et un index des noms propres (97 p.) facilitent les recherches. Il est presque superflu de dire que cet ouvrage est à jour, mais il faut admirer sans réserve J. Körner pour son savoir encyclopédique et lui savoir gré de le mettre à la disposition des chercheurs; ils garderont son manuel à portée de la main comme un auxiliaire indispensable.

Deutsches Literaturlexikon, par *W. Kosch* (Franke, Berne, 1949). — Nous avons déjà dit l'importance du lexique littéraire de W. Kosch, dont la deuxième édition paraît également chez Franke, revue, augmentée et mise à jour. Les fascicules 8 et 9 viennent d'être publiés; ils vont de Girardi à Grottauss et à Hasenauer; avec eux s'achève le premier volume. Rappelons que l'ensemble sera complet en trente fascicules et formera trois tomes. A titre d'exemple, nous citerons Gœthe qui occupe 20 colonnes, en regrettant que toutes les œuvres parues en 1949 n'aient pas pu y figurer. Ce « Lexikon » a sa place à côté du « Handbuch » de Körner, car ils se complètent l'un l'autre.

Der neue Herder (Herder, Fribourg). — Nous sommes heureux d'annoncer l'achèvement rapide de l'encyclopédie Herder, qui ne comprend pas moins de 5.070 colonnes avec plus de 5.000 illustrations, 65 tableaux et cartes en noir ou en couleur. Le prix des deux volumes de grand format reliés en toile est de 85 marks. Nous avons déjà dit l'ampleur et la sûreté de la documentation; ajoutons que par leur densité certaines études sont remarquables. A titre de renseignement, nous indiquerons que la Russie occupe 15 colonnes et que Sartre et M. Robert Schuman figurent dans cette encyclopédie.

Deutsche Literaturgeschichte in Tabellen, par *Schmitt - Fricke* (Athaeneum Verlag, Bonn, 1949, Tome I, 182 p., 9 et 12 marks). — Fritz Schmitt avait publié en 1939 des *Tabellen zur deutschen Literaturgeschichte*, qui eurent un grand succès; secondé par G. Fricke, il a repris, élargi et complété son œuvre pour en faire une véritable histoire de la littérature allemande présentée en tableaux. Le premier tome va de 750 à 1450 et sera suivi de deux autres. Il ne s'agit pas de tableaux synoptiques, mais d'une histoire véritable présentée sous la forme de sommaires, dont les mots sont pour le lecteur averti des repères. La tentative est fort intéressante et l'ouvrage représente beaucoup plus qu'un schéma commode; il est riche de renseignements sur les auteurs, les manuscrits, les éditions, et contient les indications bibliographiques essentielles; des tableaux annexes offrent des vues d'ensemble très claires. Nous dirions volontiers que c'est une littérature parlante et nous attendons avec confiance les deux autres volumes.

German literature in British Magazines (1750 à 1860) (University of Wisconsin Press, 1949, 364 p., 5 dollars). — Voici un ouvrage collectif qui fait honneur à l'initiative américaine. Pour célébrer le centenaire de l'université de Wisconsin, les amis des études germaniques à Milwaukee ont constitué un fond de garantie qui a permis la publication d'un volume très important sur « la littérature allemande dans les revues de langue anglaise ». Il est l'œuvre de Walter Roloff pour la période 1750-1810, Morton E. Mix pour 1811-1835 et Martha Nicolai pour 1836-1860; il a été « édité » par Bayard Quincy Morgan et A. R. Hohlfeld; ce dernier a écrit une

longue préface très documentée. Ce recueil est-il complet? Nous l'ignorons, mais il groupe 5.515 références, chiffre considérable pour une période où la littérature allemande renaissante commence seulement à intéresser un public américain encore peu nombreux. Il est complété par des vues d'ensemble, des index, des statistiques qui fourmillent de renseignements et d'enseignements. Un simple exemple : celui qui s'intéresse à l'éphémère popularité de Kotzebue n'aura pas de peine à en lire la courbe dans la liste des références (p. 75) : en 1786 : 4; en 1797 : 1; en 1798 : 31; en 1799 : 177; en 1800 : 175; en 1801 : 14; en 1802 : 8 et en 1803 : 3. Nous pouvons féliciter et envier les chercheurs américains qui disposent d'instruments de travail de ce genre.

Gruss der Insel an Hans Carossa (Insel Verlag, 1948, 258 p.). — Hans Carossa eut 70 ans le 15 décembre 1948. L'Insel Verlag, dont il est un des bons auteurs, lui offrit un volume d'hommages où nous trouvons les noms de Britting, Hagelstange, H. Hesse, G. von Le Fort, Max Mell, R. A. Schröder, Süskind, Usinger, etc. Il honore l'écrivain et la maison d'édition et sera une source intéressante pour tous ceux qui étudieront Carossa.

La fin de Hitler, par *G. Boldt* (Corrêa, 1949, 173 p., 216 fr.). — Nous avons déjà dit l'intérêt du petit volume du capitaine Boldt, qui passa les derniers mois de la guerre dans le voisinage d'Hitler et réussit à s'échapper la veille de sa mort; il vient de paraître dans une traduction de René Jouan. Il est bon que les témoignages allemands soient révélés au public français; celui-ci est un document très vivant.

Die neue Rundschau. — Le numéro d'été 1949 est particulièrement riche. Il est en partie consacré à Gœthe, avec trois études de Thomas Mann (Gœthe et la démocratie), G. H. Borgese (Mythe et mission, traduit par Hans Bulow), Albert Schweitzer (Gœthe, l'homme et l'œuvre), en partie à Hofmannsthal avec une étude de R. Alewyn sur « Hofmannsthal et notre époque » et un texte de Hofmannsthal lui-même sur *Der Rosenkavalier*. Et il contient encore : « Aspect du caractère bourgeois » (Dolf. Sternberger »; « Sisyphe son Dieu » (Eugen Gürster), des extraits d'une autobiographie de Klaus Mann et des chroniques. La revue doit redevenir mensuelle à partir du 1er janvier; nous nous en réjouissons.

Merkur, N. 19. — A. Mirgeler : *Elemente der europäischen Kultur;* E. Jünger : des extraits de son prochain roman, *Heliopolis;* J. Paulhan : *Ueber die moderne Malerei;* C. V. Georgiu : *Gedichte;* H. Herrigel : *Der Mensch im Endlichen.* Ein Gespräch über ein Gœthewort; Max Rychner : *Gottfried Benn* II.

N. 20. — Karl Schmid : *Machiavelli;* Cl. Podewils : *Gedichte;* F. Stepun : *Nikolav Berdjajew:* Montgomery Belgion : *Melville* und *Moby Dick;* Inge Westphal : *Eos und Tithonos.* Dramatische Szene; Friederique Schlieper : *Die Papiersäule. Novelle.* Dans les deux numéros, d'importantes chroniques et critiques. — J.-F. A.

LETTRES ANGLO-SAXONNES

Le *Mercure* est distribué si ponctuellement qu'il paraît avant le premier du mois quand celui-ci est férié. Cette chronique ne manquera donc pas 1949, centenaire de la mort de Poe, à l'occasion duquel on a publié un choix de ses contes et poèmes, la plus grande partie d'*Euréka,* de nombreux articles critiques, et quelques pages de *Marginalia* avec une longue introduction de M. Slater : *The Centenary Poe* (London, Lane, 1949, 15/).

Le sonnet de Mallarmé contient tous les éléments d'un retour à faire sur le poète-critique : le drame de l'homme; le propos esthétique de l'écrivain et sa réalisation, l'ambiguïté de ce mort aux yeux calmement nostalgiques, sa valeur actuelle.

Son histoire étrange et pitoyable n'importe pas directement à

l'examen de son œuvre, mais peut en expliquer certains caractères. Fils orphelin de deux acteurs ratés, élevé par un ménage bourgeois, il apprend de bonne heure à jouer, à boire et à écrire, s'évade promptement du milieu familial, s'engage dans l'armée et s'en fait renvoyer. Ensuite il subsiste en dirigeant des magazines dont il accroît la circulation; toujours il se querelle avec ses associés, et doit chercher plus loin de quoi subvenir à une vie pénurieuse. Il y a du galérien de lettres dans son cas; mais c'est par la valeur de ses écrits qu'il se fait connaître; c'est à elle qu'il doit de mettre le pied sur la galère.

Il n'aurait pas mangé non plus, sans doute, sans l'assistance de sa tante, Maria Clemm, chez laquelle, à Baltimore, il arrive à 22 ans, et qui fut pour beaucoup dans l'orientation de sa vie. On peut même dire qu'en un sens le dessin de cette vie fut une tentative infructueuse pour échapper à l'empire de cette femme dominatrice, qu'il chérissait d'ailleurs, et dont Baudelaire a laissé une image idéalisée. On peut dire aussi que les choses auraient tourné autrement si Poe n'avait pas été ce qu'il était : un mélancolique, toujours soumis à une influence féminine et incapable de se passer d'une aide féminine. L'histoire des relations de Poe avec les femmes trouble et agace par son manque de santé. Sans entrer dans le détail, qu'on se rappelle son attachement pour Maria Clemm et pour l'enfant anormale de celle-ci, à laquelle, âgée de treize ans, il se laisse secrètement marier pour l'idolâtrer dans l'angoisse d'une mort attendue. L'idolâtrer, en faire une idole, une projection d'un besoin, et non l'aimer pour elle-même. Voilà du moins comment je m'explique le rôle que joue le plus souvent la femme réelle chez Edgar Poe, et pourquoi les femmes qui passent dans son œuvre se conforment à un type : la fiancée ou l'amante, marquées par la mort, d'un reclus que fascine leur nature dominatrice et masculine. L'autre élément de la tragédie de Poe, c'est bien entendu la boisson qui devait l'emporter à quarante ans. Le tout sur une basse continue d'orgueil et de tristesse morbide.

« La mort triomphait dans cette voix étrange. » Il est permis de ne pas s'intéresser à une œuvre d'où l'amour et les autres intérêts humains sont absents. Tant pis si, en osant le dire, on se range parmi « Eux » et si l'on encourt le mépris de Mallarmé. Mais la mort n'est-elle pas un grand thème humain? Non, quand, même parée comme Jézabel, elle ne sait pas échapper à la platitude et à la monotonie. Mais la voix étrange? Insensible, certes, qui ne tomberait pas, une fois, dans sa jeunesse, sous le charme de cette poésie illusoire et mélancolique, avec ses cités de rêve, ses vallées et ses bois ombreux, ses océans immobiles, ses vapeurs. Facilement satisfait qui pourrait longtemps s'en repaître. C'est du décor, tout cela; l'effet manqué d'un art trop consciemment et uniquement formel.

Je ne dis pas que cet art ne soit pas légitime. Je dis que, chez

Poe, l'effet en est manqué. Chez plusieurs modernes et contemporains, par exemple Baudelaire, Mallarmé, Valéry, on voit la réussite d'un art formel et volontaire. La poésie de Poe, malgré son extraordinaire sensibilité auditive, est annihilée par la vulgarité et par le remplissage. Je ne trouve de magie durable qu'à un seul de ses poèmes, *Ulalume*: même sur celui-ci, tout le monde sera-t-il d'accord?

Où donc réside la valeur actuelle de Poe? Je n'ai insulté jusqu'à présent qu'à sa poésie. Une grande partie de ses histoires ne m'intéresse pas davantage, parce que j'ai vite épuisé l'étrangeté ou l'horreur de leur atmosphère. Elles manqueraient à mon expérience. Les relit-on beaucoup? Quant aux autres, le pouvoir indiscutable qu'avait Poe de « documenter l'invraisemblable », comme dit Slater, ne m'empêche pas de leur préférer, dans ce genre éphémère et toujours menacé, des créations plus récentes, sans guère de lendemain elles non plus. Barbare! et le style? Il me fatigue à force de tirets, de corrections accumulées; funeste exemple auquel on échappe trop peu; d'autres l'ont suivi, aujourd'hui injustement négligés, bien que non sans raisons : parmi eux Villiers de l'Isle-Adam.

On peut ne pas se lasser de relire les poèmes et les contes du *Centenary Poe*. Ce que j'y trouve d'inépuisable et de passionnant, c'est tout ce qu'a écrit Poe de l'art, de la poésie, de la composition. *Eureka* n'est peut-être pas une réussite, mais il a ouvert à Valéry un monde intellectuel. La source vivifiante des essais n'est pas tarie. Tout amateur à l'oreille exigeante trouvera profit à confronter son expérience avec les observations de Poe sur la versification. Sans ses remarques sur le poème bref et l'unité d'effet, où en serait la poésie contemporaine, en français et en anglais? Le voilà, l'Amphitryon où l'on continue à dîner. Si Poe créateur paraît caduc, Poe initiateur vit encore par ce qu'il a proposé, et que d'autres ont réalisé.

Jacques Vallette.

P. S. — A relire cette chronique après plusieurs semaines, je songe à la conjugaison du sinistré : « Je récuperds, tu récuperds », etc. A quoi bon célébrer le centenaire d'une mort, si c'est pour piétiner le défunt? Telle n'était pas mon intention. J'ai seulement tenté de dissocier les deux Poe que l'on pourrait être trop porté, en France, à confondre inconsciemment. La même dissociation est opérée par T. S. Eliot dans un article tout récent (*The Hudson Review*, Autumn, 1949) qui m'encourage dans ces vues, et dont la lecture ne saurait être trop conseillée. J. V.

LIVRES.

Les sonnets de Shakespeare, trad. et commentaire de *F. Baldensperger* (Univ. of California Press, XIX-370 p., 5 doll.). — Cette traduction en vers français est plus fidèle que beaucoup à la forme

originale des sonnets de Shakespeare : première raison qui l'impose à l'attention. Quiconque s'intéresse à l'œuvre par rapport à l'auteur et à son temps sera captivé par le commentaire continu qui l'accompagne. Le commentateur, qui sait le prix des nuances, ne force pas l'interprétation biographique et reste souvent sur un sage *ignorabimus*, tout en offrant ses hypothèses. Il présente aussi les sonnets dans un ordre thématique et en renouvelle par là le sens et l'intérêt. Quant à l'atmosphère historique et littéraire où baigne la traduction grâce à mille aperçus entrecroisés, seul l'érudit inégalé qu'est F. Baldensperger pouvait la restituer avec une telle maîtrise.

Grammaire complète de la langue anglaise, par *C. Cestre* et *M.-M. Dubois* (Paris, Larousse, 1949, 592 p., 725 fr.). — La taille de ce volume et la qualité de ses auteurs, non moins que l'abondance de son contenu, en justifient pleinement le titre. A *complète* j'ajouterais volontiers *commode :* la matière est clairement répartie, et l'on s'y retrouve instantanément grâce aux index et à la typographie variée. La philologie y a sa place. Elle s'adresse bien « à tous les anglicistes de profession ou de goût », lecteurs, traducteurs, lycéens, étudiants. Il ne paraît guère possible que d'y apporter des retouches de détail (p. ex., sous le mot *past*, la locution « I would not put it past him »).

Esquisses anglaises, par *C. E. Engel* (Paris, Je Sers, 1949, 171 p., 250 fr.). — Trois études sur Morgan et Eliot essayistes, et sur G. Greene. On aura profit à les lire, surtout les deux dernières, qui présentent l'évolution de Greene et l'ensemble des idées d'Eliot, très difficiles à systématiser. L'auteur sème son exposé de critiques motivées et de formules intelligentes.

Cumberland and Westmorland, by *N. Nicholson* (London, Hale, 1949, x-259 p., 15/). — Toujours les belles photos des « County Books », et un texte de premier ordre. Le poète Nicholson explique la nature physique et l'unité de son petit pays avec méthode et clarté. Ce « Lake District » évoque de grands souvenirs littéraires. Le rôle de l'homme au cours des âges y est exposé. La lutte et la chasse sont discutées avec une enviable compétence. J'ai appris là que John Peel, héros d'une célèbre chanson, vivait au siècle dernier, et à Caldbeck, non à Troutbeck ainsi que la chanson le dit.

Swinburne, by *H. Hare* (*Ib.*, Witherby, 1949, xv-216 p., 15/). — **A Victorian Romantic**, by *O. Doughty* (*Ib.*, Muller, 1949, 712 p., 25/). — Deux livres complémentaires sur Swinburne et sur Rossetti et sur leur entourage. Chez l'un et chez l'autre, le développement du talent et l'orientation de l'œuvre sont étudiés à travers la biographie et la psychologie. Ces travaux renouvellent leur sujet : bien des choses n'avaient pas été révélées par égard pour des contemporains encore vivants, et faute de pouvoir publier des inédits capitaux. Cela est surtout vrai du second, qui contient une interprétation nouvelle de *The House of Life* à la lumière de révélations sur les rapports de Rossetti avec sa femme et celle de W. Morris. Le premier reconnaît modestement sa dette envers l'étude française de Lafourcade, mais la prolonge et la complète. Tous deux sont indispensables au spécialiste, mais constituent pour le lecteur profane deux bien curieux documents humains.

Berkshire Architectural Guide, by *J. Betjeman* and *J. Piper* (*Ib.*, Murray, 1949, xii-163 p., 18/). — Un poète et un peintre ont composé cette monographie architecturale du comté où se trouvent entre autres Reading et Windsor. Ils l'ont rédigée en hommes de goût plutôt qu'en archéologues; mais l'introduction et l'index topographique raisonné, ainsi que les notes qui accompagnent les 112 pages d'illustrations (fort belles), constituent un travail sérieux. On peut goûter l'héritage du Moyen Age et du XVIIIe siècle, et certaines réussites modernes, plus que les réalisations du siècle dernier.

The Common Asphodel, by *R. Graves* (*Ib.*, H. Hamilton, 1949, xi-335 p., 15/). — Il importe de lire ces essais sur la poésie écrits par un poète depuis un quart de siècle. Ils n'ont rien perdu de leur vertu grâce au bon sens et à la sévérité avec lesquels l'auteur prend son métier. Ses antipathies peuvent sembler injustes. Mais sa dévotion à son art et sa curiosité lui ont inspiré (en collaboration avec Laura Riding) environ 130 pages sur la poésie moderne à la lumière desquelles il est bon de critiquer la production courante. Il aime l'asphodèle, fille d'un sol ingrat, et sans parfum ni valeur commerciale; il veut aider à la distinguer

de l'orchidée, de la lavande et du pavot.

The Pythoness, by *K. Raine* (*Ib.*, *Id.*, 1949, 56 p., 6/). — Voici le troisième recueil de poèmes de Miss Raine. Jamais son style n'avait encore atteint autant de robustesse délicate, de pureté, de savante simplicité. Tel de ces poèmes, sous l'aspect de runes sommaires, dissimule un raffinement dans le jeu verbal qui renforce l'autorité d'un lyrisme très intellectuel et très pathétique à la fois. Avec la liberté des maîtres, elle prend ses images dans la vie de tous les jours, dans les mythes païens et chrétiens, pour les fondre dans un sens supérieur. Ses questions sur elle-même, ses craintes, ses libérations sont les nôtres, celles que nous entretenons ou que nous tentons. Ni clarté ni simplicité indues, cependant; la pythonisse est un être prophétique et tellurique : « Les dieux, dit-elle, se forment dans mon obscurité et s'y dissolvent à nouveau. »

Seven across the Sahara, by *H. Ingrams* (*Ib.*, Murray, 1949, XII-228 p., 18/). — La traversée du Sahara par un homme et six femmes est un sujet dont l'intérêt va sans dire. Celle-ci est racontée avec simplicité et vie. Le livre fera, de plus, plaisir aux Français, pour le tribut qu'il apporte à l'œuvre administrative et humaine de notre pays dans ces régions. Ingrams ne se contente pas de raconter. Il aborde les problèmes du présent et de l'avenir, sans prétendre les résoudre, mais dans un intelligent esprit de coopération franco-britannique.

Nineteenth Century Drawings, 1850-1900, by *G. Reynolds* (*Ib.*, Pleiades, 1949, 52-72 p., 30/). — 72 grandes reproductions de dessins classés par écoles, française, anglaise, allemande et précédées d'une longue et utile introduction d'un conservateur de musée connu. 41 de l'école française, qui compte évidemment les œuvres les plus en avance sur leur temps, bien que, tout comme les autres, elles s'insèrent dans une tradition. La collection est belle et réussie. Elle nous rend attentifs à plusieurs artistes auxquels on ne songerait pas s'il s'agissait de peinture. Certaines reproductions aussi sont des études pour des tableaux connus : notamment l'*Olympia*, et les admirables *Charpentiers de fer*, de Steinlen, qui sont au musée de Lausanne.

The Art of T. S. Eliot, by *H. Gardner* (*Ib.*, Cresset Press, 1949, 189 p., 12/6). — Lisez et relisez la poésie d'Eliot à la lumière de ce brillant et profond essai. L'auteur ne prétend pas en dissiper les obscurités sous forme de paraphrase. Elle aide néanmoins beaucoup à les comprendre, sous tous les rapports : développement de la pensée et des thèmes (ennui, horreur, gloire); rapports de la forme et des symboles de base, problèmes que s'est posés Eliot et sa solution originale. Tout cela enveloppé dans une analyse des poèmes qui s'attaque d'abord aux derniers et y revient après avoir éclairé la production des deux premières périodes, y compris les pièces de théâtre. La culture de Miss Gardner lui permet nombre de rapprochements féconds, non seulement entre les écrits d'Eliot, mais avec la poésie de divers pays et de diverses époques. On admirera peut-être surtout les chapitres relatifs aux *Four Quartets;* jamais on n'a mieux montré ce qu'il y a de musical dans leur construction.

A Writer's Notebook, by *W. S. Maugham* (*Ib.*, Heinemann, 1949, XVI-349 p., 12/6). — Somerset Maugham a eu 75 ans en 1949. Depuis 1892 il tient, avec des interruptions, registre de toutes les réflexions et notes (parmi lesquelles de nombreux et dramatiques raccourcis d'histoires vraies) qui peuvent nourrir son œuvre. Avec quelle mesure il faut utiliser de telles notes, il le définit dans une introduction où il compare de façon curieuse le monde littéraire anglais au français, à propos du *Journal* de J. Renard qui le ravit par sa franchise et son scrupule. Ces qualités (sans la bile de Renard) se retrouvent chez Maugham sur qui le livre nous en apprend beaucoup. Il s'est toujours interrogé avec modestie et candeur sur lui-même, l'homme et la vie. Sa réponse est celle d'un matérialiste incroyant, qui fait néanmoins sa part au spirituel; d'un esprit sans illusion, ennemi de tous les excès, curieux de tout, pitoyable, satisfait de son sort et prêt depuis longtemps à rentrer dans le néant. Heureusement qu'il aura, auparavant, veillé à nous laisser sa contribution — non négligeable, bien que parfois un peu courte — à la sagesse écrite.

Plays, Vol. I, by *J. B. Priestley* (*Ib.*, *Id.*, 1949, XI-477 p., 16/). — Tous ceux qui ont vu à Paris *Virage dangereux* désireront le

relire dans ce volume où il figure avec six autres pièces. La dextérité technique de Priestley s'y affirme, ainsi que son goût des expériences. Les plus simples sont les plus réussies. Priestley se défend d'être un auteur naturaliste. En effet, si la base de ses pièces est solidement réelle, il vise à évoquer « la couleur et la forme dramatique, dans son absurdité et son pathétique, de la vie même ». Il y parvient par l'intelligence, par la sympathie, par l'humour, par un intérêt bien ménagé. On peut préférer, dans toutes ces comédies, celles où il joue avec l'idée de Temps. Les délicats mépriseront-ils son humanité et son sens moral sans prétention? Il y a parfois une trace de vérité première ou de prêche; mais il ne passe presque jamais la mesure. Seul le préjugé pourrait nous faire bouder notre plaisir.

A Pageant of Modern Verse, by *E. W. Parker* (*Ib.*, Longmans, 1949, XIII-108 p.). — Très agréable sélection de poèmes, de Meredith (avant-hier) à Comfort (aujourd'hui), rassemblée pour le plaisir et sans prétention à être complètement représentative.

The Palisades of Fear, by *R. Bottrall* (*Ib.*, Poetry London, 1949, 69 p., 6/). — « Le vent du monde souffle sur nos tisons, les remplissant d'une rougeur fortuite. Peut-on les amener à la vie? Ou sommes-nous le couchant de ce que nos pères virent brûler comme gemme — une flamme morte? L'amour ne suffit pas », dit Bottrall. Non; et c'est la crainte qu'il chante diversement dans ces poèmes écrits entre 1945 et 1948, avec une virtuosité presque géométrique et trop rare pour être négligée, quand elle est alliée comme ici à un sentiment fort.

Cette chienne de vie, par *E. Glasgow*, trad. Elbe (Paris, Plon, 1949, 440 p., 390 fr.). — En Virginie, dans une famille bourgeoise, il y a quelques années. Ecrit avec soin, sur le thème de l'évasion toujours vaine parce que la vie la déjoue dans le combat imposé à tous les êtres.

La source d'eau vive, par *N. M. Gunn*, trad. Vaillant-Brousse (Paris, Je Sers, 1949, 565 p., 600 fr.). — N. Gunn est un romancier régionaliste écossais connu. Cette histoire, qui se passe parmi les éleveurs de moutons des Hautes-terres, vaut par son atmosphère saine, par l'intrigue prenante et par une humanité qui ne néglige pas le côté économique et social de la vie.

Reçu. — *Dragonwyck*, par A. Seton, trad. Pairault (Paris, Hachette, 1949, 320 p., 500 fr.). — *Katy*, par B. Breuer, trad. Chonez (Paris, Michel, 1949, 349 p., 360 fr.). — *Le fleuve*, par R. Godden, trad. de la Salle (*Ib.*, *Id.*, 1949, 194 p., 210 fr.). — *Associés*, par S. E. White, trad. Bocquet (*Ib.*, *Id.*, 345 p., 330 fr.).

REVUES.

The New Statesman and Nation, 29.10-19.11.49. — Séries : Yougoslavie et U. R. S. S. (5 et 12.11). — 29.10 : Plusieurs exhortations au gouvernement britannique pour une politique positive. La liberté aux E.-U. ? La police londonienne et les juifs. Trieste. Leçons de la « bataille du Pentagone ». Très curieuses révélations sur le rôle de Rommel à la fin de la guerre. Les tapisseries françaises à Londres (Brianchon préféré à Lurçat). — 5.11 : Remontrances à Mr. Hoffman. Critiques d'entreprises en régie en Afrique orientale (2 art.). Malte. Le communisme en Ligurie. Prolongements du romantisme dans l'Angleterre du XIXe siècle (important). — 12.11 : Dévaluation et salaires. Difficultés du film anglais. Pick et l'U. R. S. S. Les communistes chinois. Swinburne. — 19.11 : Le déficit canadien en dollars et la politique travailliste. La libre entreprise en Italie. L'excédent du marché américain. La politique allemande des alliés et Laval *redivivus*. Le ver de terre auxiliaire de l'agriculture. Deux articles violemment critiques de la France en Indochine et en Afrique du Nord. Une charmante fantaisie sur la critique populaire de la haute littérature. Le romancier Isherwood en Amérique du Sud.

The Listener, 27.10-17.11.49. — Séries : Les derniers directeurs de théâtre-acteurs (27.10). Gœthe (27.10-17.11). En Afrique orientale (27.10, 3.11). « Reith Lectures » sur la Grande-Bretagne et la communauté européenne (recommande entre autres le français comme langue internationale) (27.10-17.11). — 27.10 : Le savant est un homme. Discours-radio de C. Attlee. Le Pakistan. Evolution du droit en U. R. S. S. Le philosophe français Thibon. La musique de scène de V. Williams. — 3.11 : Le fondateur de l'empire mogol en Inde. La Birmanie actuelle. Eloge des gazons anglais. Le bon goût dans l'architecture georgienne. Souvenirs amusants sur H. James. Le sculp-

teur H. Moore. Lulli. Art décoratif et industrie en Angleterre. — 10.11 : Tito peut-il survivre? Naissance de l'Indonésie. La chasse au faucon en Arabie. L'affaire du collier. Picasso. Beau fragment d'un nouveau poème de C.D. Lewis. — 17.11 : Visite à Samarcande. Le Siam moderne. Victoires électorales pour Truman. Exploration du Nepal. Souvenirs d'études en Allemagne (clairvoyant). La religion de Racine. Une exposition Aug. John. — Dans chaque numéro, poèmes inédits.

Life and Letters, Nov. 1949. — Poèmes et nouvelles de valeur (plusieurs suédois). Intéressant article sur le poète Langland au XXe siècle.

The Cornhill, Autumn 1949. — Une nouvelle de M. Lane. Le promontoire de Gargano (belles photos). Amusants dessins commentés de O. Lancaster. A Royaumont. Avec les partisans grecs pendant la guerre. Centenaire de « In Memoriam » de Tennyson.

French Studies, October 1949. — Montesquieu en 1948 (définition d'une attitude et d'une méthode critiques). Célimène : coquette ou coquine? Un des premiers états de Swann. Réflexions sur la traduction.

Better Living (London, Contact, 1949, XXVI-72 p., 3/). — Les « Contact Books » seront un document sur la société de notre temps. Ils sont rédigés et illustrés avec soin et piquant, et de façon à intéresser un vaste public. Le thème central de cette livraison est la famille et la maison d'aujourd'hui en Angleterre et ailleurs; des auteurs et des artistes de talent ont groupé autour de lui des articles qui vont de l'urbanisme à l'ameublement et aux mœurs.

The Kenyon Review, Autumn 1949. — Rôle du langage métaphorique dans le roman. Pierre Bonnard (ill.). Donne et la tradition rhétorique. Le prolétariat et la contradiction interne (métaphysico-politique) du marxisme. La scène allemande contemporaine (notamment les œuvres de Brecht et le second *Faust;* curieuses illustr.). L'engagement du musicien (par Leibowitz). Poèmes. Nouvelles, Revues.

The Sewanee Review, Autumn 1949. — Vision semi-métaphorique d'un monde pourri (par W. Lewis). La romancière C. Gordon et l'histoire dans le roman. Yeats aventurier du style. Pour un nouvel enseignement de la littérature (dans les univ. américaines). Poèmes. Nouvelle. Revues.

The Hudson Review, Autumn 1949. — De Poe à Valéry (par T. S. Eliot). Le style de Spencer et de plusieurs de ses contemporains. Les réserves pour gens de couleur en Amérique. La dialectique morale de T. S. Eliot. L'atmosphère littéraire de Londres (intéressant par son sectarisme dogmatique). Poèmes.

Horizon, November 1949. — Montherlant (extrait du *Deuxième sexe* de S. de Beauvoir). Notre belle Europe nouvelle (par Moravia et Bongartz). Le peintre Léonid Berman (ill.). A Ceylan. Un long poème de Auden. — J. V.

SCANDINAVIE

UN GRAND LIVRE DANO-NORVEGIEN (1). — On s'étonne qu'il n'ait pas connu la fortune européenne et mondiale d'un Gulliver, d'un Robinson Crusoë. Par delà Swift et de Foé, Holberg rejoint la lignée illustrée par les noms de Rabelais, Cyrano de Bergerac en France, Thomas Morus en Angleterre; il précède Edgar Poe, R. L. Stevenson, Louis Carroll. Tels sont ses antécédents, ses parentés, tels ses titres de noblesse, telle sa famille spirituelle, celle des grands douteurs, des voyants, de ceux qui transcendent

(1) Ludvig Helberg, *Voyage de Niels Klim dans le monde souterrain.* Traduction de Mauvillon revue par Gilles-Gérard Arlberg. Préface d'Albert-Marie Schmidt. Ill. d'Hélène Gougelet (Coll. des Voyages imaginaires, Stock).

leur époque et confient à un monde imaginaire une critique audacieuse de l'homme et de leurs contemporains.

Le voyage de Niels Klim paraît en latin et presque aussitôt en français, à Copenhague en 1741, œuvre d'un scholar tôt émancipé, d'un grave professeur et savant né à Bergen (Norvège) quelque cinquante-sept ans plus tôt, qui se souvient d'une jeunesse vagabonde, d'une existence de bohème facétieux à travers l'Europe, l'Angleterre, la France, l'Italie... L'histoire, le droit, la théologie, la philosophie, la linguistique... il a touché à tout. De son œuvre encyclopédique on ne retient d'ordinaire que son théâtre, qu'il tenta vainement d'introduire en France; le « Molière danois » n'a obtenu chez nous, après sa mort, que de rares repésentations; il ne sera jamais populaire; ses pièces, truffées d'humour scandinave, dont on annonce une traduction complète, demeureront un divertissement de lettrés. De tant d'œuves, celle qui s'affirme étonnamment vivante, d'une actualité aussi éternelle que la vie de l'homme en société, la voici : le Voyage de Niels Klim suffit à la gloire d'un écrivain et impose sa présence dans nos bibliothèques et nos mémoires.

Ce voyage aux régions souterraines habitées par une étrange population d'arbres ambulants doués de toutes les passions humaines et d'une sagesse pratique inspirée de la finesse danoise, nous apparaît aujourd'hui comme une somme de l'esprit classique; il l'est dans toute la mesure où cet esprit se dérobe au temps, précède et continue de nourrir nos vœux, nos aspirations, les programmes mêmes de nos philosophes et réformateurs. L'utopiste ne se laisse pas ici détourner du tangible, du vrai, du possible; son ironie ne s'égare pas dans les nuées. Il est le fils d'un humanisme qui a une fois pour toutes défini le domaine propre de l'homme, vaste domaine, unique point de départ, circonscrit et solide, d'où naîtront les métamorphoses et révolutions futures.

Parcourez ces pages où la réflexion philosophique, cruelle au pédantisme, s'égaie d'un si plaisant et significatif humour, non moins pénétrant, plus largement humain que la raillerie d'un Pangloss : on en extrairait un bréviaire de pensée politique, un traité de morale, au sens où l'entendaient nos moralistes, une satire des mœurs et des passions, une théologie (très brève), une pédagogie, un évangile de libéralisme et de cette religion de l'homme qui a fait la gloire de nos Montaigne, de nos La Rochefoucauld, de nos Rousseau, Voltaire et de leurs disciples.

Qu'il s'agisse des femmes et de l'amour, de l'enfance et de l'adolescence, des croyances et superstitions, des éternels travers des puissants, des satisfaits, du bonheur ou du malheur des particuliers, des succès et insuccès de l'Etat et des gouvernements, où trouverait-on un plus complet inventaire de la condition d'homme?

Ce monde souterrain se révèle composé d'Etats divers, que Niels Klim explore avec surprise, passant du pays des arbres intelligents à d'autres où règnent maintes espèces animales.

Monde d'aventures singulières; guerres et conquêtes; Niels Klim, par la grâce de Dieu empereur de Quama, Envoyé du Soleil, roi de Tanaquit, d'Arctonie, Grand Duc de Kispucie, Seigneur de Canalisque... devenu un odieux tyran, précipité du trône par une révolution, regagne sa Norvège natale où le souvenir de ses aventures ne l'empêche pas de fonder un modeste foyer.

Le fantastique ainsi traité, sur un ton de bonhomie narquoise, jeu d'esprit non frivole, où se plaît une intelligence infiniment avertie de nos réalités, tendue vers l'avenir et l'anticipation, doit plaire aux délicats aussi bien qu'à la foule en quête de facile divertissement. Double qualité, privilège des très grandes œuvres.

Par chance, nous possédons la traduction française d'un contemporain de Holberg, ce Manvillon, émigré protestant dont la langue s'adapte si bien à celle de l'écrivain danois et nous restitue, en pittoresque et en couleur de l'époque, le ton et la saveur de l'original. Légèrement revu, prudemment amendé par Gilles-Gérard Arlberg, ce texte est un don du Danemark à nos Lettres, où il s'incorpore avec une surprenante aisance et se situe désormais auprès de nos plus fiers auteurs.

Lucien Maury.

INSTITUT ET SOCIETES SAVANTES

LA LETTRE DU CHRIST TOMBEE DU CIEL. — Cet apocryphe, célèbre au moyen âge dans toute la chrétienté (il était connu depuis la fin du VI° siècle et peut-être avant) et répandu encore de nos jours dans certains pays de l'Orient, existait en latin, en espagnol, en allemand, en français, dans les langues anglo-saxonnes, en grec, dans les langues slaves, en roumain, en éthiopien, en arabe, en syriaque. On en trouvait des exemplaires en Perse et jusqu'aux Indes. M. Clovis Brunel, directeur de l'Ecole des Chartes, en a commenté devant ses confrères de l'Académie des inscriptions trois versions inédites en français, en castillan et en provençal, ce qui a donné à M. Vendryès l'occasion d'en signaler deux autres: irlandaise et galloise.

Le R. P. Delehaye avait remarqué que la forme en était calculée pour obtenir créance auprès du peuple. Le cadre de la lettre est formé par un prologue où les circontances de la promulgation sont minutieusement rapportées. C'est un ordre donné par le Christ, rédigé par lui en lettres d'or, ou même avec son sang, un ordre porté sur la terre par l'archange saint Michel, ou bien tombé du ciel sur le tombeau de saint Pierre à Rome, ou à Jérusalem, ou encore à Bethléem. Viennent ensuite des prescriptions accumulées sans ordre et mêlées de menaces, rédigées dans un latin bizarre. Il s'agit essentiellement de l'observation du repos du dimanche : ce jour-là, il faut laisser de côté tout travail, ne pas s'occuper des troupeaux, ne pas envoyer des bœufs aux champs. Quelques préceptes accompagnent ces recommandations.

Enfin viennent les menaces et les prescriptions sur la lecture de la lettre et la foi qu'il faut lui accorder : le Christ ordonne aux prêtres et aux diacres qui trouveront la lettre de la lire en public, car son authenticité est solennellement affirmée.

On ignore son origine, que l'on croit orientale, mais on devine ses destinataires : des paysans, puisque ce sont essentiellement des travaux agricoles qui sont énumérés. Et si les menaces sont terribles, c'est qu'il fallait impressionner les foules incultes, l'observation du dimanche étant pour le clergé le moyen d'entrer en contact avec les fidèles et d'exercer une influence salutaire.

Ce serait une erreur de penser que cette lettre, qui a rencontré tant de crédules depuis quatorze siècles, dans tous les pays d'Europe et d'Orient, n'ait point été contestée. Elle l'a même été fort tôt (dès la fin du VI[e] siècle) par l'évêque de Carthagène Licinianus, qui faisait remarquer que Dieu n'avait jamais envoyé de lettres aux prophètes, ni aux apôtres, et que celle-ci ne pouvait avoir pour auteur le Christ. Licinianus, lui, dans sa juste colère, ne pouvait se retenir de la déchirer et de la jeter à terre. Cette lettre, qui recommandait une stricte observation du dimanche, ce n'était pour lui que du judaïsme : sous la nouvelle loi, le dimanche n'exigeait pas, comme le sabbat des Hébreux, l'abstention de tout travail.

Le concile de Latran, tenu par le pape Zacharie, en 745, eut à s'occuper du même apocryphe, dont on peut critiquer la composition et la forme, mais auquel on ne saurait reprocher ses bonnes intentions, l'observation du repos du dimanche, sous prétexte qu'il n'est plus besoin de nos jours de menaces ni de contraintes pour chômer deux dimanches par semaine.

UN PREHISTORIEN VOYAGEUR. — Les séances solennelles de fin d'année sont faites pour donner au public un aperçu des travaux de chacune des académies. L'abbé Henri Breuil, de l'Académies des inscriptions, a largement répondu à cette obligation en offrant à son auditoire un panorama de son activité depuis un demi-siècle, au lieu d'insister sur un point particulier de celle-ci. Il aura ainsi facilité la tâche de son futur successeur et biographe.

C'est en 1901 que le grand préhistorien a inauguré la série de ses innombrables voyages en allant, à l'instigation du Dr Capitan, travailler avec Denis Peyrony aux relevés des gravures pariétales de la grotte des Combarelles, récemment découvertes, et que certains incrédules attribuaient tout bonnement aux insoumis du Premier empire. En 1902, son maître Cartailhac lui faisait visiter la grotte de Marsoulas, en Haute-Garonne, puis la célèbre grotte d'Altamira, près de Santander, dont d'autres incrédules attribuaient les étonnantes peintures aux Jésuites, désireux de compromettre la préhistoire! Les pastels qu'il en rapporta lui acquirent le concours du prince Albert de Monaco, et déci-

dèrent de la fondation de l'Institut de paléontologie humaine, en 1910. La même année 1902 voyait s'ouvrir pour lui la période de recherches de cavernes ornées de l'âge du renne dans les départements de la Dordogne et des Pyrénées, qui devait aboutir en 1940, à l'étude de l'extraordinaire grotte de Lascaux. De 1906 à 1921, il passa cinq années en Espagne à explorer d'abord les grottes cantabriques, puis à partir de 1908, les grottes du Levant espagnol, dans la région de Lérida et d'Albacete, où apparaissent des scènes de chasse avec de nombreux personnages, hommes à têtes emplumées et femmes à robes apparentées aux peintures bushmanes de l'Afrique du Sud. Une invitation du général Smuts à un congrès anglo-sud africain, en 1929, devait lui permettre de satisfaire la curiosité suscitée par cette analogie, et de visiter la Rhodésia du sud, l'Orange oriental et le Transvaal. C'est à cette date qu'il eut la révélation d'une certaine fresque sous roche du Brandberg, dans le Sud-Ouest africain ex-allemand, connue depuis sous le nom de la Dame blanche (White Lady), à cause de la présence parmi des personnages de couleur d'une femme de type méditerranéen. crétois pour préciser, paraît-il.

A partir de ce moment, cette Dame blanche est devenue la dame des pensées de l'abbé Breuil qui, toujours invité par le maréchal Smuts, a fait de multiples séjours en Afrique du Sud. Il a pu la voir de ses yeux, après avoir examiné des croquis ou des photographies, et voulant savoir s'il s'agissait d'un cas isolé ou non, il a recherché dans toute l'Afrique du sud des témoignages, à une très haute époque, de la présence de blancs parmi les populations de couleur antérieures aux Bantous. Il en a trouvé de très nombreux cas, en déchiffrant avec patience des fresques d'abris sous roche où les peintures de différentes époques sont superposées. De ses observations, il résulterait que cet art africain aurait subi des influences sumériennes et même méditerranéennes, dont il s'est efforcé de rechercher d'autres traces. L'abbé Breuil étant à l'Académie des inscriptions le seul représentant de sa spécialité, ses communications, faites d'ailleurs sur le ton de la plus absolue conviction, jouissent du privilège de n'être à peu près jamais discutées.

Robert Laulan.

La colonie grecque d'Ampurias. — Invité par le directeur du musée de Barcelone, dont il loue l'installation et l'organisation très modernes, M. Albert Grenier a rendu compte à ses confrères de l'Académie des Inscriptions de son voyage et insisté sur les questions qui retiennent en ce moment l'attention des archéologues catalans : la date des murs cyclopéens et les origines de la poterie ibérique.

Les murs cyclopéens, d'aspect primitif et faits de gros blocs irrégulièrement disposés, qui se rencontrent nombreux en Catalogne, ne remontent pas à un passé très lointain. Ceux d'Ampurias sont l'œuvre des colons grecs de Marseille et ne datent que du IVe siècle avant notre ère. D'autres ont été construits par Caton en 197 av. J.-C. mais l'appareil cyclopéen qui se voit à la base du rempart romain de Tarragone semble bien un travail indigène. Grecs et romains n'ont fait qu'adopter un mode de

construction traditionnel dans le pays.

La poterie fournit les dates de ces murailles. Les vases gris, et ceux peints de bandes ou de lignes rouges, sont originaires d'Ionie, et ont été importés de Grèce ou fabriqués à Marseille. Ceux que l'on trouve dans le sud de la Gaule accusent des relations avec Marseille et non pas une conquête ibérique.

Les origines du tétramorphe évangélique. — M. André Parrot, l'heureux fouilleur de Mari, étudiant le thème du tétramorphe sculpté au tympan de nombreuses églises romanes (à Chartres et Moissac, par exemple), a montré que les « animaux » de la vision de l'Apocalypse où l'on retrouve généralement les symboles des quatre évangélistes, appartiennent à un thème iconographique qui non seulement s'inspire d'Ezéchiel, ce qu'on avait admis jusqu'ici, mais remonte en réalité jusqu'au IVe millénaire avant l'ère, en plein milieu sumérien. Il a précisé devant l'Académie des inscriptions toutes les étapes de cette transmission, en s'appuyant sur les documents révélés par les fouilles mésopotamiennes d'entre les deux guerres.

Jacques Cœur et la cour d'Aragon. — M. Constantin Marinesco, qui a déjà entretenu l'Académie des Inscriptions de ses découvertes dans les archives espagnoles intéressant l'histoire de l'Orient au XVe siècle, a donné de curieuses précisions sur les relations du grand argentier de France avec Alphonse le Magnanime, au frère duquel il consentit un prêt d'argent, en échange de sauf-conduits pour sa flotte commerciale. Il est remarquable que la faveur témoignée à Jacques Cœur par ce souverain et par le Saint-Siège, ait survécu à son procès, à sa condamnation et à sa captivité, quelqu'un s'est demandé si l'une des accusations formulées à l'occasion de ce procès ne concernait pas un cas de haute trahison. La correspondance échangée avec la cour d'Aragon à propos des intentions du roi de France sur Gênes, laisse supposer que le souverain espagnol connaissait le dessous des cartes de son adversaire, Charles VII.

Après son évasion, Jacques Cœur prit part à une expédition navale envoyée par le pape Calixte III contre les Turcs, après la chute de Constantinople, et finit ses jours au Levant. Il fut enterré à Chio, dans une église de Cordeliers.

R. L.

MEDECINE

LE « SERUM DE VERITE ». — La plus grande confusion règne dans cette affaire : confusion dans les termes, car il n'est point question d'un sérum; confusion dans les faits, car il s'agit, chez nous, d'obtenir d'un inculpé la vérité, alors qu'ailleurs, on veut qu'il fasse des aveux concordant avec la thèse de l'accusation, fussent-ils sans aucun rapport avec cette vérité. Peut-être convient-il d'essayer d'apporter quelques précisions dans ce débat.

Les premières impressions, chez l'enfant, sont sous la dépendance de sensations physiques dont l'évidence est telle qu'elle ne saurait être discutée : il fait jour ou il fait nuit, tel objet est blanc ou noir. Ces impressions constituent le fond commun de sa personnalité qui se trouve ainsi basée sur l'exactitude des faits et sur leur expression. Aussi, dans la pratique, comme il est aisé de le constater, est-ce la vérité qui lui vient naturellement aux lèvres et le mensonge nécessite-t-il un effort qui apparaît dans l'embarras perceptible qu'il éprouve lorsqu'il veut l'exprimer.

Peu à peu, sur ce fond commun, viennent se greffer des idées abstraites pour lesquelles n'apparaît pas l'évidence des faits. Mais, si ces idées abstraites qui peuvent ainsi se prêter à toutes les interprétations possibles risquent d'apporter quelque confusion dans son esprit, il n'en reste pas moins dominé par son éducation

première et il a et aura une propension naturelle à dire la vérité.

Cependant des facteurs peuvent intervenir qui agissent par l'intermédiaire d'une volonté qui s'est peu à peu développée : d'ordre psychologique ou pathologique, ils sont, en certaines circonstances, susceptibles de renverser la tendance initiale et de faire énoncer des contre-vérités. Ce peut être dans le but de défendre une position dangereuse, de ne pas découvrir et compromettre des tiers plus ou moins menaçants; ce peut-être aussi dans le but conscient ou inconscient de simuler une maladie dont on veut, dans un but intéressé, ou dont on s'imagine, gratuitement, être atteint. Ces facteurs agissent en somme comme une contrainte qui s'oppose à la personnalité de base, la supplante et provoque troubles et dissimulation.

Dans le domaine de la pathologie, le médecin psychiatre s'efforce de lever cette contrainte pour remettre l'individu dans son état normal et supprimer les troubles qu'elle détermine. Rien de plus naturel que d'utiliser à cet effet toutes les ressources de la thérapeutique et notamment les barbituriques, agents de la narco-psycho-analyse. D'autant qu'une injection de penthotal ou d'amytal ne présente aucun inconvénient.

Les heureux résultats obtenus dans cette voie devaient tout naturellement inciter à étendre la méthode à des cas non spécifiquement pathologiques pour supprimer une contrainte exercée par la volonté; qu'elle fût sous la dépendance d'une crainte personnelle de sanctions ou bien encore de menaces extérieures, on pouvait espérer obtenir le récit exact de faits axquels aurait participé un individu et plus spécialement de faits criminels; là aussi il s'agissait en somme d'écarter momentanément une personnalité empruntée et accidentelle pour retrouver la véritable.

Dans certains pays, par contre, les buts qu'on se propose pour obtenir des « aveux spontanés » sont exactement opposés : il ne s'agit plus de libérer l'individu d'une contrainte, mais bien de lui en imposer une. Les méthodes sont aussi naturellement différentes : comme on ne peut agir directement sur la personnalité pour obtenir des aveux non conformes aux faits, on exerce une action indirecte, notamment par les amphétamines qui ont la propriété de transformer un homme sain et normal en un être déficient, affaibli au point de vue physique comme au point de vue moral, privé de toute volonté et devenu capable d'accepter toutes les propositions qu'on veut bien lui faire admettre : en un mot, on provoque une déchéance physique et une dégradation morale de l'individu. C'est ainsi qu'on a pu voir des hommes de haute intelligence et d'un grand caractère devenir de véritables automates suivant passivement l'impulsion imposée par leurs bourreaux. De tels procédés ne peuvent que soulever l'indignation et la réprobation générales.

Cependant ces excès et la confusion qui s'est établie entre les deux méthodes n'ont pas été sans influer sur les critiques opposées

à la première. On a parlé de violation de la personnalité, mais cette violation ne porte en pratique que sur des éléments anormaux surajoutés à cette personnalité. On objecte aussi qu'un accusé a le droit d'utiliser le mensonge pour se défendre, mais les innocents n'ont-ils pas le droit de réclamer tout moyen utile pour établir leur innocence et éviter d'être victimes d'une erreur judiciaire? N'est-il pas aussi hautement désirable d'empêcher un assassin de poursuivre la série de ses forfaits; le cas de la fille Weber, il y a quelques années, est un exemple saisissant : si, dès l'abord, on avait pu obtenir des aveux de cette mégère, on aurait sauvé la vie de plusieurs enfants que son acquittement lui a permis de sacrifier.

Mais il faut tenir compte du fait que la personnalité de certains criminels ne correspond pas à la normale et que, si loin qu'on puisse pénétrer dans leur subconscient, on ne trouve pas mieux qu'à la surface.

Puis la méthode n'est pas au point : il faudrait multiplier observations et expérimentations, fixer exactement les doses utiles, le moment précis où la vérité peut apparaître... Le problème est peut-être difficile, mais il ne semble pas insoluble. Ce n'est que lorsqu'il sera résolu qu'on pourra, en connaissance de cause, juger de l'opportunité de son application; même en n'accordant pas une valeur absolue aux aveux ainsi obtenus, ils pourraient servir à orienter l'enquête, à lui fournir les points de repère qui peuvent lui manquer. Bien entendu, elle devrait être rigoureusement limitée à des cas précis et il faudrait multiplier les garanties pour ne laisser à l'arbitraire aucune possiblité de s'exercer.

Quant à la prétendue violation de la personnalité, nous dirions volontiers avec Aurélien Scholl quand on discutait de la suppression de la peine de mort : « Que messieurs les assassins commencent. »

Dr A. Herpin.

NATURE

TREMBLEMENT DE TERRE ET ARC-EN-CIEL. — Il sera dit qu'il nous faut toujours un cauchemar pour troubler nos nuits! Celui qui occupe la scène en ce moment, cette obsession de l'Atome, de son utilisation aux industries de guerre ou de paix, de son interdiction éventuelle comme arme de combat; la nouvelle course aux armements dont elle est le pivot; la conviction où elle installe dès maintenant l'humanité que seul un cataclysme d'Apocalypse peut mettre fin à son angoisse, en même temps qu'à sa planète, tout ce complexe fait trembler à la fois le simple homme de la rue et celui qui aime réfléchir au déterminisme des choses.

Jamais n'est apparu plus brutal le contraste entre les trou-

vailles de la science et l'incapacité où elle est de maintenir ses découvertes dans le cadre constructif rêvé par les philanthropes. C'est toujours dans le sens de la Force que s'aiguillent finalement les réussites du génie humain.

Ce qui paraît particulièrement redoutable dans le cas actuel, c'est qu'il ne s'agit pas seulement d'une mystique, si l'on peut dire, de laboratoire, localisée à un certain nombre de chercheurs mettant au point quelque chose comme la détection des ondes ou la préparation industrielle de la streptomycine. La constitution même de la Nature est en jeu : l'Homme s'improvise un des Titans de la Fable, et, nouveau Prométhée, ambitionne de ravir à la Nature ses secrets jusqu'ici les plus impénétrables. Et au lieu de quelques disciples et de quelques curieux, des peuples entiers épousent cette mystique, s'y associent, en font une des charnières de leur vie, comme si en dépendait l'avenir, le salut de notre race, et non sa perte.

L'univers est, pour l'heure, tenu en haleine, sur cette tragédie de l'Atome, par deux blocs antagonistes, l'oriental et l'occidental, qu'agrègent des dynamismes occasionnels ou des concepts politiques tout artificiels, mais qui ne sont pas au fond — ces deux groupes humains — plus indissolubles que ne l'est une ruche, une fourmilière, une termitière, lorsqu'elle prend la décision de se scinder par l'essaimage.

On peut même avancer qu'un groupe humain est plus facile à dissocier qu'un groupe animal, car ses éléments sont, biologiquement et psychiquement, plus disparates qu'une espèce animale unique, rassemblée par l'instinct pour un travail et des intérêts communs.

En l'occurrence, aux yeux de l'observateur qui considère les faits au-dessus de toute doctrine politique, le phénomène s'apparente, par son caractère de psychose collective, aux terreurs du moyen âge devant les comètes qui devaient fracasser la Terre, ou à celles qui marquèrent les approches de l'An Mille.

Devant une Nature impassible, chacun des deux tenants de l'industrie atomique mène un jeu pareil, à l'aide de moyens différents : l'un se sert de consciences frustes mais d'autant plus ouvertes à toutes les idéologies, et auxquelles on inculque pour unique postulat religieux celui de l'Homme maître de la Nature; l'autre se présente sous l'aspect d'une nation de prédicants, officiellement soumise à la morale divine, mais qui prétend, au nom même de cette morale, s'assurer également le contrôle des forces organisatrices de l'univers, avec des moyens matériels sans précédents.

Lequel vaut mieux? La pauvre figure que fait la petite Europe entre ces deux pôles! Vieille femme lasse et claquant des dents parce qu'à gauche ou à droite elle entend ronfler par-dessus sa tête des bombes « mille fois plus puissantes que celles qui dévastèrent le Japon »!

Toutes ces pensées, et beaucoup d'autres, m'assaillent quand je regarde ouvert devant moi, un livre que vient de m'envoyer son auteur, et dont la lecture m'a fait, suivant un cliché usé mais toujours exact, découvrir une fois de plus l'Amérique.

Cette *Grande Parade américaine* (1) est écrite par un Français, mais qui connaît bien la terre et l'âme d'Outre-Atlantique, pour y avoir longtemps séjourné. Son ouvrage est pour les ethnologues et les naturalistes d'un très haut intérêt, mais je n'ai à faire état ici que de ce qui touche la Nature, laissant à d'autres de savourer les cent traits de mœurs humaines curieuses dont le livre abonde. Nous sommes, il va sans dire, dans l'Amérique des Etats-Unis, peuple jeune, plein de sève encore ardente et qui ne demande qu'à s'employer, et en même temps sur un sol qui présente d'énormes antithèses avec la jeunesse de ses occupants. Une contrée dont la prodigieuse antiquité s'est conservée intacte en beaucoup d'endroits, grâce à son étendue; grâce aussi, il faut le dire, aux précautions prises pour sauvegarder ces vestiges d'un passé vertigineux. Les paysages lunaires des plateaux du Colorado, le Grand Canyon qui se creuse en Arizona, les lacs d'asphalte d'où l'on a retiré des générations d'animaux fossiles, enlisés depuis le pléistocène; les cimetières de dinosaures et d'autres monstres préhistoriques de l'Etat d'Utah; et à côté de ces souvenirs déjà si exaltants, l'étonnante faune où se coudoient l'illustre et malheureux bison, les chevaux sauvages, la mouffette ou skungs, que les pionniers français appelèrent « l'enfant du diable ». Son arrivée, dans une réunion de campeurs par exemple, provoque une fuite éperdue, pour ce qu'elle lance, par son extrémité postérieure, un liquide d'odeur si écœurante qu'on a vu des promeneurs abandonner leur voiture qui venait d'écraser un de ces *Mephitis mephitica*, si bien nommés!

M. Duteil, qui n'est pas spécialement naturaliste mais s'intéresse autant aux décors du théâtre humain qu'à ses acteurs et à ses accessoires, nous montre encore bien d'autres animaux inconnus en Europe : l'opossum, le vampire, le puma, le glouton, le tatou, le coyote, et ces braves ours qui nous rappellent — pas les grizzlis! — les belles histoires de Peaux-rouges de notre jeunesse. Je parle des ours bruns du parc de Yellowstone, si habitués aux touristes qu'ils viennent croquer du sucre aux portières des autos. Et pour chacune de ces espèces, et pour tant d'autres que j'omets, l'auteur a d'attachantes anecdoctes à nous conter.

Quand aux « réserves » dont cet Yellowstone qui vient de venir sous ma plume, elles sont au nombre de vingt-trois! On y rencontre outre les débris enfin protégés de la faune américaine originelle, tant de merveilles, forêts pétrifiées, végétaux géants, volcans de boue, geysers, cataractes!

(1) *La Grande Parade américaine*, par H. J. Duteil (André Bonne éditeur, Paris).

Les Américains professent un amour très vif de la Nature. Il se traduit non seulement par un grand souci de conservation des espèces animales et végétales existantes, mais aussi par la recherche, dans le monde entier, d'espèces nouvelles propres à s'acclimater sous le ciel de l'Union étoilée. « Un bel ouvrage sur ces hardis explorateurs, nous dit M. Duteil, est dû à l'écrivain américain Paul de Kruif, sous le titre : *The hunger Fighters (Ceux qui combattent la faim)*. Et dans plusieurs de ses beaux livres le grand naturaliste, et lui-même chasseur de plantes, David Fairchild, parle d'eux comme seul un des leurs pouvait le faire. »

Fairchild, une des sommités de l'histoire naturelle américaine, est l'auteur d'un ouvrage au nom charmant : *The World was my Garden (Le monde était mon jardin)* dont la *Parade* de M. Duteil nous dit avec raison que sa lecture est plus passionnante pour la jeunesse que celle de n'importe quel roman d'aventures.

Hélas! la jeunesse préfère l'imagination à la vérité, fût-elle aussi invraisemblable que celle de Boileau! Quand elle ne s'adonne pas à cette herbe toxique qu'on appelle *Marijuana* et qu'on vend là-bas jusque dans les écoles! Elle se fume sous forme de cigarettes dénommées en argot *Reefers*, et a pour effet d'obnubiler la conscience morale.

Mais ne nous attardons pas à ces coins de zoologie humaine. Admirons plutôt, parmi ces fourriers naturalistes d'avant-garde dont nous parle Duteil, l'effort d'un Louis Bromfield, qui, non content d'être le grand écrivain que l'on sait, s'avère aussi comme un agronome de premier rang. C'est à lui que les cultures d'Amérique doivent d'avoir été protégées des érosions qui menaçaient le sol de stérilité, en arrachant tout l'humus arable. Il a condensé dans *How to read a Landscape (Comment lire un paysage)* la prospection qu'il fit par avion, en 1946, d'une grande partie du territoire américain.

Et comment passer sous silence cet autre auxiliaire des laboureurs et des fermiers, Mark Alfred Carleton, qui mena la « croisade du pain », après s'être avisé que celui qui nourrissait ses compatriotes était de qualité insuffisante? Ayant couru le monde pour trouver une variété de blé adéquate au climat et au sol des Etats-Unis, il rapporta du Kouban et de Karkov deux variétés de blé qui couvrent aujourd'hui des millions d'hectares.

Ce Carleton eut un émule, dans le domaine des arbres fruitiers, avec un certain Jonathan Chapman, dit Johnny Pépin-de-Pomme, qui prêcha, lui, l'évangile des fruits à pépins. Les milliers de vergers qui enchantent l'immense Prairie d'autrefois sont son œuvre. Sa mémoire est vénérée à l'égal de celle des chefs d'Etats et d'armées les plus réputés.

Ce qui, ajouterai-je, réhabilite quelque peu cet étrange complexe de brutalité et d'innocence, de curiosité enfantine et de

vision gigantesque, de slogans familiers et de gangs impitoyables, que représente le peuple américain.

Ceci devrait, en bonne logique, me ramener à la bombe atomique « mille fois plus active que celle de Hiroshima ». Mais c'est le propre de la Nature et des belles femmes de ne montrer d'elles, quand il le faut, que la face séduisante. Un sage a dit : « Devant le tremblement de terre et l'arc-en-ciel, c'est un bienfait que de savoir fermer les yeux au bon moment. » Ecoutons-le!

Marcel Roland.

DANS LA PRESSE

Mots de Courteline. — C'est à Courteline que « Biblio » consacre la partie littéraire de son numéro d'octobre. Mme Dussane y évoque des souvenirs du temps où elle répétait *La Paix chez soi,* à la Comédie-Française, sous sa direction :

« Ces répétitions devaient avoir lieu au printemps, car je nous revois tous trois sortant de la Comédie et continuant à deviser à la terrasse de la Régence. Ce grand satirique m'étonna par les nuances doucement gouailleuses et tendres de son caractère. Il y avait en lui, si étonnant que cela puisse paraître, un petit brin de François Coppée, du meilleur. Il s'attardait avec nous, heureux d'avoir trouvé deux « jeunes » pleins de curiosité et de déférente ferveur. Sa conversation touchait à tous les sujets, allant des cocasses anecdotes de théâtre aux impressions mystérieuses qu'il avait reçues d'un pèlerinage à Lourdes.

« C'est à la terrasse de la Régence qu'il eut à propos de Jules Renard cette boutade charmante. La férocité du thème de *Poil de carotte* le scandalisait; il reprochait à Jules Renard de ne voir que le côté amer et désolant de toutes choses et il s'écria : « Jules Renard me fait penser à ces photographes pour cartes postales qui viennent en prospection dans un beau petit pays de France : il y a une vieille église romane, une grande ferme pleine d'animaux joyeux, une adorable petite rivière, un coteau charmant... eh bien, eux, *ils prennent la gare!...* »

« C'est aussi à la même époque qu'il proclama devant nous cet adage dicté par sa longue expérience du théâtre, et que j'ai si souvent eu l'occasion de répéter, à propos du déconcertant échec d'une pièce nouvelle sur laquelle tout le monde avait compté : « Une pièce de théâtre est une grande personne qui fait ce qu'elle veut, qui va où elle veut et qui s'arrête quand elle veut, et personne n'y a jamais rien compris. »

« Jeunesse de l'Italie. » — De notes qu'André Chamson, en rentrant, donne aux « Nouvelles Littéraires » (3 novembre) :

« Ce ne serait sans doute même pas assez de partager la vie des Italiens pour pouvoir pénétrer les secrets de l'Italie, mais ce qu'il faudrait, c'est pouvoir aussi se faire guelfe ou gibelin, c'est-à-dire entrer dans une amitié qui fasse de vous un complice, qui vous propose un amour et une haine, un enthousiasme et une fureur. (...)

« Il faudrait pouvoir prendre conscience de ce qu'on est en étant contre quelque chose et contre quelqu'un, mais il faudrait peut-être, surtout, rester toujours capable de passer des guelfes aux gibelins et des gibelins aux guelfes sans cesser d'être ce qu'on est, sans avoir pour cela à se détourner de ce que l'on considère comme l'essentiel. (...)

« Aucun pays n'était mieux fait pour s'épanouir dans cet universalisme particularisé ou dans ce cosmopolitisme à fortes assises régionales, qui fut le climat de l'Europe pendant tout le Moyen Age et qui disparut avec le XVIIIe siècle. Mais aucun pays n'était moins préparé à s'enfermer dans ce nationalisme qui nous sépare encore les uns des autres. C'est peut-être pour cela que le nationalisme italien est un des plus humains, bien qu'il soit aussi parmi les plus agressifs. La constitution du nationalisme moderne ne pouvait manquer, en effet, de susciter des problèmes dans la conscience d'un pays où le sentiment de l'universel s'incarnait si bien dans les plus étroites réalités.

« Mais il suffirait, de toute évidence, que l'histoire imposât à l'Eu-

rope une nouvelle structure pour que ces difficultés disparaissent brusquement et libèrent d'un seul coup toutes les facultés créatrices qu'elles tiennent en suspens. Que l'Europe se fédère et, peut-être, aucun pays ne sera mieux préparé à cette transformation que ne le sera l'Italie. Au delà du nationalisme contemporain, elle peut retrouver quelques-unes des conditions qui firent la grandeur de son art et de sa poésie. Sa plus grande chance est donc en accord avec les chances mêmes de notre avenir, et ce n'est pas la force qui lui manquerait pour faire face à un nouveau destin des nations. »

Explosions atomiques. — Dieu nous garde de nous embarquer dans la politique! C'est pourtant à propos de la découverte faite par les Russes à leur tour, et de la « première application de l'énergie nucléaire à des travaux pacifiques pour déblayer des montagnes et remblayer des vallées », que Jean Cabrerets expose (« Lettres françaises », 17 novembre) un extraordinaire programme de grands travaux. Quelle charge épique et romanesque dans un projet qui, de la Caspienne à l'Océan Glacial, traversant les routes d'Alexandre et de Tamerlan, évoque à la fois toute la poésie des steppes de l'Asie centrale, et toute l'ambition de l'homme rectifiant les malfaçons de la nature... Texte de propagande? Sans doute : mais un éblouissement.

Jules Verne. — Numéro spécial d'« Arts et Lettres » (nº 15, non daté). L'ambition que déclare l'avant-propos est discutable : réintégrer dans l'histoire littéraire un écrivain que les manuels écartent encore, « comme ils ont successivement écarté les plus grands noms du génie moderne ». Les textes, heureusement, sont plus précis. Ils étudient et les caractères de l'œuvre de Jules Verne, et les sentiments auxquels elle répond dans l'esprit des millions d'individus qui, enfants ou hommes faits, s'en sont nourris. Deux articles particulièrement frappants, de Michel Butor (*Le Point suprême et l'Age d'or*) et de Michel Carrouges (*Le mythe de Vulcain*).

Répertoire. — Jean Varloot : *Balzac vivant* (« La Pensée », sept.-oct.). — Jean Pommier : *La part de l'autobiographie dans la création balzacienne* (« Glanes », Amsterdam, sept.-déc.).

René Andrieu : *Signification de Stendhal* (« La Pensée », sept.-oct.). — James Fred Marshall : *Les dames Garnett, amies de Stendhal* (« Le Divan », oct.-déc.). — François Michel : *Armance de Zohiloff* (*ib.*).

Jean Richer : *Gérard de Nerval correspondant de Ludovic Picard (alias Gabriel Vicaire) à propos des* Nuits de Paris *et de* Sylvie *et une polémique en* 1855 *autour de la mort de Nerval. Documents inédits* (« Bulletin du Bibliophile », octobre). — *Une lettre inédite d'un ami de Rimbaud raconte la vie du poète à Harrar* (« Carrefour », 2 novembre) (les renseignements ne sont pas neufs, mais le document est capital). — Paul Claudel : *Un poème de Saint John Perse* (« Revue de Paris », novembre).

Pierre Hentgès : *Misère et grandeur de Gœthe* (« La Pensée », sept.-oct.). — Claude Roy : *Sur Gœthe* (« Europe », novembre). — Edmond Vermeil : *Gœthe et la Révolution française* (« L'Education nationale », 10 novembre).

Nino Frank : *Souvenirs sur James Joyce* (« La Table ronde », novembre).

Hubert Guillet : *La peinture au musée de Marseille* (« Arts », 4 novembre).

Pierre Mensier : *L'équipement hydro-électrique de la France* (« Revue de Défense nationale », octobre). — Claude Francis-Bœuf : *Le bathyscaphe et l'expédition Piccard-Cosyns aux îles du Cap Vert* (« Larousse mensuel », novembre). — René Dugas : *Les chemins de fer français de* 1939 *à* 1949 (*ib.*).

Olivier Gassouin : *Les Philippines et les Etats-Unis* (*ib.*). — André Siegfrieg : *La Suisse moderne* (*ib.*).

VARIETES

UNE AMIE ET DES VERS INCONNUS DE VERLAINE (*DEUX LETTRES INEDITES.* — Nous publions ci-après deux lettres inédites de Verlaine : les manuscrits sont entre les mains de Mme et M. Verger, fille et gendre de Mme Trébuchon, née Coutelier (1853-1929), en littérature Rose Romain, à qui elles furent per-

sonnellement adressées. Les vers envoyés par Verlaine dans le premier billet se lisent, en effet, dans le roman de Rose Romain publié en 1897 (Bibliothèque de l'Ardèche Littéraire, à Aubenas) sous le titre : *L'Inévitable Mal.* Quant au sonnet promis par le second billet, nous n'avons pu le retrouver : peut-être ne fut-il jamais écrit.

(I)

13 juillet 1890, hôpital
Cochin, salle Woilez, lit 25
rue du Faubourg-St-Jacques, 47

Chère madame,

J'ai mille excuses à vous présenter pour ce scandaleux retard à composer, si j'ose ainsi parler, et vous envoyer, en vue de votre roman les quelques vers que vous m'avez fait l'honneur de me demander. Mille ennuis et tracas que vous devinez et que vous devineriez par le seule [?] adresse (heureusement *très* provisoire) ci-dessus, m'ont seuls empêché de remplir ce devoir.

Quoi qu'il en soit, voici le fragment ci-contre. Excusez les fautes de l'auteur.

Je pense sortir d'ici à quelques jours de ce lieu de douleur mais de repos et vous aller présenter mes respects. Tout d'ailleurs m'arriverait en fait de correspondance, 4, rue de Vaugirard. Agréez, chère Madame, mes meilleures salutations et veuillez me rappeler au souvenir de M. votre mari.

Paul Verlaine.

Figurez-vous que j'ai perdu l'adresse de Mme Soulé [*sic*] à qui mes tristes « circonstances » m'ont jusqu'ici d'ailleurs empêché d'aller présenter mes hommages respectueux [?]

Vos yeux sont deux flambeaux mystiques où mon âme
Vient s'éclairer au pur amour
Et va peut-être s'y brûler, ô toi, toi! pour
Avoir trop approché leur flamme.
. . . .
Ah! faites pour le mieux, platonisme ou délire,
Me voici tout entre vos mains.
Décidez entre un doux perpétuel martyre
Et telles nuits aux brefs demains! (1).

(II)

Paris, le 2 janvier [1892] (2)

Chère madame,,

J'attendais le 1er janvier pour vous envoyer le sonnet. Voudrez-vous me faire crédit de quelques jours? Me voici accablé de travaux « pour

(1) Outre le *P.-S.*, ce billet, écrit sur papier d'hôpital, porte :
1° En haut, à gauche, en travers de la marge : *Excusez ce chiffon de papier trop administratif à l'hôpital!!!*
2° En marge du *P.-S.* : *Combien vous seriez bonne de me la procurer de nouveau.*
Nous avons retrouvé cette adresse : Me Souley Darqué, artiste-peintre, habitait 8, Villa Michel-Ange, à Auteuil.
Les vers sont écrits sur le second feuillet de la lettre. Plusieurs lignes pointillées séparent les deux quatrains et suivent le dernier vers.
(2) Le millésime de ce second billet, écrit sur un papier plus décent, ne figure pas sur le manuscrit. Il nous est fourni par l'indication finale : « 24, salle Lasègue ».

la vie ». Je ne serai libre que le 10 courant, mais alors je vous ferai, j'espère des vers qui ne vous déplairont pas trop.
Pour l'instant je vous prie d'agréer, ainsi que Monsieur votre mari, mes meilleurs souhaits de bonne année et continuez à me croire
Votre très humble et très affectionné serviteur.

Paul Verlaine.
H[1] Broussais
24, salle Lasègue
96, rue Didot.

Sans doute nos lecteurs seront-ils curieux de savoir comment se situent exactement les vers de Verlaine dans le roman de Rose Romain. C'est une œuvre assez étonnante que *L'Inévitable Mal*, et qui contient, à dire vrai, trois romans en un. Pour avoir été, tout enfant, le témoin impuissant, mais non point insensible, des souffrances immodérées d'une mère trahie et ruinée, l'héroïne, Geneviève Renaud, non seulement a fermé sa propre vie à toute passion, mais tente de faire obstacle à l'amour d'une jeune amie, Louise Morice, tendre fille ardente et bientôt menacée. Eloquence perdue, vaines démarches : *L'Inévitable Mal* fera de celle-ci une nouvelle victime, vouée à l'abandon, à la misère, à la rue. Ce singulier duel se déroule tout entier dans le cadre d'une Ardèche un peu « littéraire », mais assez heureusement caractérisée. Je ne sache pas qu'on ait jamais mis tant de passion à flétrir la passion, une si patiente haine à décourager l'amour... Mais, manifestement, l'auteur n'attache pas moins d'importance au récit de l'enfance douloureuse — peut-être authentique — qui est à la source de ce drame : c'est, dans un style à la fois familier et lyrique, dont les mouvements et la couleur, pour sincères et « artistes » qu'ils soient, déconcertent un peu le lecteur actuel, une longue confession exaltée à laquelle l'auteur s'attarde avec complaisance. Et c'est là, au moment précis où la mère de Geneviève acquiert la certitude que son mari la trompe, que se situent, comme suit, les vers de Verlaine :

Ma chère aimée (3)... se refusait à croire au sacrilège... Mais voici qu'une lettre explicite, des vers passionnés, brutalement lui dévoilèrent jusqu'où allait le mal. Et ce fut alors... que les douleurs en firent une aïeule.
[Ici, avec quelques variantes de ponctuation, les vers cités.]
Après avoir eu connaissance de toute sa misère... ma mère aimée poussa un tel cri que toutes les têtes des voisins se mirent à la fenêtre...

Effet, à coup sûr, très inattendu de la poésie verlainienne.

On s'assurera, au ton déférent des lettres que nous publions, que les relations de Verlaine et de Rose Romain furent strictement littéraires. M. et Mme Trébuchon habitaient, vers 1890, le Quartier Latin — rue de Condé et boulevard Saint-Germain — et recevaient volontiers Verlaine chez eux, entre autres écrivains et artistes. Le poète, nous dit-on, ne laissait pas de s'y comporter parfois de

(3) C'est ainsi que Geneviève Renaud nomme sa mère.

façon « saugrenue », soit qu'il quittât brusquement la table au milieu du repas, alléguant quelque rendez-vous urgent, soit qu'il scandalisât dames et jeunes filles par la lecture obstinée de tel poème des *Amies* plus ou moins clandestin... Mme Verger se rappelle aussi que le poète la fit sauter, toute petite fille, sur ses genoux, en lui récitant :

Les fleurs des champs, les fleurs innombrables des champs...

et, j'imagine, tout ce délicieux poème d'*Amour* (XI), écrit « sur la route » en mai 1885. Notons que *L'Inévitable Mal* se souvient aussi de ces vers (p. 117) et de quelques autres (pp. 90, 190) — non sans quelques infidélités...

Rose Romain, qui avait publié, en 1886, un premier ouvrage : *Souvenirs d'une enfant pauvre* (Bibliothèque du Coin du Feu, Paris) et devait plus tard, grâce à Auguste Dorchain, donner des vers aux *Annales*, fit partie de la Société des Gens de Lettres. Elle fréquenta, sans aucun doute, les « modestes mercredis » de Verlaine, sinon rue Royer-Collard, vers 1887, du moins, quelques années plus tard, dans l'« aménissime » hôtel de Lisbonne où le poète, vers 1890, se flattait de « demeurer habituellement », et elle aimait à rappeler avec quel respect les disciples présents saluaient Verlaine, « miteux dans sa houppelande » du nom de « Cher Maître ». Rose Romain fut d'ailleurs en relations épistolaires avec maints littérateurs et artistes : Dierx, Clavel, de Bornier, Rachilde, Morice, Fraysse, Mirbeau, de Vogué, Carco, Rouquette — pour ne citer que les hommes de Lettres les plus connus — Vincent d'Indy également, qui admirait fort sa belle voix « de jeune pâtre montagnard » et à qui elle aurait révélé certains chants du folklore ardéchois, dont son œuvre se souviendrait...

Il nous a été donné, en outre, d'admirer, dans l'ombre « avenante » du salon de Mme Verger, la belle lithographie de Verlaine par Fernand L'Anglois, dédicacée par l'artiste « *A mon ami Paul Verlaine, en toute affection* » et le vivant portrait de Rose Romain elle-même, par Me Beria-Blanc.

Que Mme et M. Verger soient ici remerciés très cordialement de l'amabilité de leur accueil et de l'obligeance avec laquelle, dans le souci d'honorer à la fois une très chère et une très illustre mémoire, ils ont mis à notre disposition documents et souvenirs.

Marc Seguin,

GAZETTE

Le livre du jour : « René ». — *Samedi dernier, à la Librairie Davis, une réception intime réunissait, à l'occasion du 50ᵉ mille du* Génie du christianisme (1), *un certain nombre d'amis de l'auteur, ainsi que diverses personnalités des Lettres d'aujourd'hui. Etaient présents, autour de M. de Chateaubriand, M. de Fontanes, ministre de l'Education Nationale, Mme Pauline de Beaumont, M. Maurice Levaillant, professeur à la Sorbonne, M. J.-P. Sartre, le philosophe bien connu, M. l'abbé Morellet, vert académicien de 75 ans, MM. Armand Weil et Duchemin, fermes soutiens de la jeune gloire de l'auteur, M. de Stendhal, son meilleur ennemi, M. de Sainte-Beuve, d'autres encore, que M. Chalvet, qui m'avait aimablement invité, n'eut pas le temps de me nommer. M. Joubert, qui le jour même changeait de régime, s'était fait excuser. Je me dissimulai de mon mieux dans un coin du magasin.*

Je n'avais jamais vu M. de Chateaubriand; c'est un jeune homme de 34 ans, qui a grande allure en dépit de sa petite taille; la tête est belle, la chevelure folle, à la mode d'aujourd'hui; vêtements, débit, maintien ont quelque chose de britannique : d'un très long séjour en Angleterre, il a gardé une espèce de froideur, un air d'ennui, traversés parfois d'une ardeur subite, d'un éclair de malice, comme s'il mettait sur nos visages des masques de Callot. On dit qu'il est aimé des femmes, et même de la sienne; il n'a rien d'un fat, cependant, il serait même un peu timide. Après quelques toasts portés en son honneur, il se prêta de bonne grâce aux questions et aux critiques qu'on voulut bien lui adresser. J'ai pu noter pour les lecteurs du Mercure *quelques parties de cet entretien :*

M. CHALVET. — *Si nous avons édité le* Génie du christianisme, *c'est, je l'avoue, le succès d'*Atala *qui nous a décidés, et aussi la présence de l'admirable épisode de* René *: c'est, je crois, ce petit roman que les lecteurs ont avant tout retenu. Que pensez-vous de cette préférence, Monsieur?*

M. DE CHATEAUBRIAND. — *Je serais fâché si l'ensemble du livre en souffrait. Le* Génie *m'a coûté beaucoup de travail : il est la*

(1) Ronald Davis, éditeur.

somme de mes réflexions, de mes sentiments. Je pense y avoir répandu des vues assez neuves, en dehors de toute considération théologique. Après l'Apologie de Pascal, il restait à montrer que le christianisme était aimable.

M. L'ABBÉ MORELLET. — *En le réconciliant avec l'art, j'ai bien peur que vous ne l'ayez défiguré. C'est se moquer, par exemple, que d'évoquer à l'occasion de la Trinité le mythe païen des Trois Grâces! Les anges, les miracles, les démons ne sont pour vous que machines poétiques.*

M. DE CHATEAUBRIAND. — *Procès de tendance, Monsieur l'abbé!*

M. SARTRE. — *Si je ne m'abuse, votre principe est celui-ci : le christianisme est vrai, parce qu'il est beau.*

M. DE STENDHAL. — *Trop beau pour être vrai!*

M. SARTRE. — *Raisonnement audacieux, sans doute, mais nous avons aujourd'hui reconnu les droits et les vertus de la laideur; nous avons appris à nous défier de la beauté. Il y a dans votre livre un parti pris d'embellissement qui me le rend suspect.*

M. DE CHATEAUBRIAND. — *La beauté est de l'ordre des devoirs. L'obligation esthétique est la première : dirai-je qu'elle me dispense de toutes les autres? Ne faut-il pas aller au delà de la nausée?*

M. SARTRE. — *Je vous répondrai dans mon prochain traité de Morale.*

M. DE SAINTE-BEUVE. — *En attendant, cher ami, je voudrais poser une question à M. de Chateaubriand. Comment a-t-il pu écrire le* Génie *quelques années après l'*Essai sur les révolutions*? Je respecte la foi qui l'anime aujourd'hui, mais elle me paraît être celle du néophyte : l'*Essai *était d'un esprit fort, d'un révolté, le ton en est superbe, assurément, mais amer, désolé et corrosif. Quel coup de barre a pu vous amener à ces calmes et pieux rivages où l'on vous voit aujourd'hui jeter l'ancre?*

M. DE CHATEAUBRIAND. — *Je ne dirai pas que je me suis converti : je n'ai jamais cessé d'être chrétien. J'ai écrit l'*Essai *dans une période de dénuement, M. Sartre dirait de déréliction. Ce n'était pas, pourtant, un livre impie, mais un livre de doute et de douleur. De grands malheurs m'avertirent. Je n'ai point cédé, j'en conviens, à des lumières surnaturelles; ma conviction est sortie du cœur : j'ai pleuré, et j'ai cru.*

M. DE STENDHAL. — *Les larmes seraient-elles une nouvelle preuve de l'existence de Dieu?*

Mme DE BEAUMONT. — *Les larmes, Monsieur, ne prouvent rien, mais elles décident, parfois.*

M. DE STENDHAL. — *Vous êtes un fils de Rousseau! Depuis, il y a eu Destutt de Tracy.*

M. LEVAILLANT. — *L'action de Rousseau a dû, en effet, être profonde sur vous. J'ai été frappé des traces qu'on en trouve dans votre livre, et particulièrement dans* René. *Tel passage des* Confessions, *des* Rêveries...

M. DE CHATEAUBRIAND. — *Sans doute, Monsieur, mais on y a trouvé aussi des réminiscences de Barrès, de Montherlant, d'Aragon même. Or, je n'ai encore rien lu de ces Messieurs.*

M. DE SAINTE-BEUVE. — *Non,* René *vous appartient; il restera comme le plus extraordinaire document sur certaine crise de l'adolescence. Pour moi, je m'y suis reconnu tout entier, et M. Flaubert me disait hier encore, chez la Princesse Mathilde, qu'il sentait renaître, à vous lire, les transports de sa dix-huitième année.*

M. DE FONTANES. — *Oui, et je n'en recommanderais pas la lecture à nos lycéens... Mais, ce qui me surprend, c'est que cette peinture si vraie soit aussi la première. Qui donc avant vous, mon cher ami, avait analysé ce vague des passions, où les facultés jeunes, actives, entières, mais renfermées, ne s'exercent que sur elles-mêmes, sans but et sans objet? Vous avez raison de le dire : les anciens ont mal connu cette inquiétude secrète, cette aigreur des passions étouffées qui fermentent toutes ensemble.*

M. DE CHATEAUBRIAND. — *C'est précisément le génie du christianisme, que d'avoir porté le drame en nous, et soulevé d'autres tempêtes que celles de Neptune. Imagine-t-on, par exemple, M. Gide vivant du temps de Platon?*

M. L'ABBÉ MORELLET. — *Le christianisme se passerait fort bien d'avoir donné naissance à M. Gide!*

M. DE STENDHAL. — L'arbre se reconnaît à ses fruits, Monsieur *l'abbé!*

M. L'ABBÉ MORELLET. — *D'ailleurs, l'épisode de* René *est-il si édifiant? Permettez-moi d'en douter! Cette révélation d'un amour incestueux au beau milieu d'une prise de voile, vos lecteurs y sont plus sensibles qu'à la moralité forcée que vous prétendez en tirer. Il faut peindre les passions honnêtes, non les passions vicieuses.*

M. DE FONTANES. — *Tout ce qui est dans la nature est dans l'art. Du reste, l'inceste est un des grands thèmes de la littérature antique.*

M. WEIL. — *Et de nombreux romans du XVIII*[e] *siècle.*

M. DE SAINTE-BEUVE. — *Sans doute, mais c'est une chose étrange que cette fascination de l'inceste dans l'œuvre de M. de Chateaubriand. Chactas n'est-il pas un peu le frère d'Atala? Lopez, son père adoptif, est aussi le vrai père de la jeune fille...*

M. DE CHATEAUBRIAND. — *Quelle subtilité! Vous êtes incorrigible...*

M. L'ABBÉ MORELLET. — *En tout cas, Monsieur, vous insistez fâcheusement sur les sentiments criminels de la malheureuse Amélie; je n'aime pas, sur sa lettre, ces lèvres humides qui ont laissé d'autres traces que celles de ses pleurs...*

M. DE CHATEAUBRIAND. — *Eh bien! je supprimerai ce passage dans la prochaine édition, pour vous faire plaisir.*

M. SARTRE. — *Ce n'est pas l'inceste qui me gêne, mais la personne même de votre héros, et la psychologie qu'elle suppose. Votre analyse a quelque chose de statique, elle s'applique à un caractère, étrange, mais défini. René n'existe pas, il n'est pas en situation.*

M. L'ABBÉ MORELLET. — *Mais naturellement, voyons! ce qui manque à ce garçon, c'est d'avoir un état! Il serait moins occupé de ses rêves...*

M. SARTRE. — *Excusez-moi, Monsieur l'abbé, mais vous avez mal pris ma pensée. Permettez-moi de vous renvoyer aux pages 18.251 et suivantes de* L'Etre et le Néant...

M. L'ABBÉ MORELLET. — *Je suis trop vieux, Monsieur.*

M. DE SAINTE-BEUVE. — *M. Sartre n'a pas eu le temps de faire son livre plus court... A propos de temps, il me semble que le Temps est le souverain personnage de votre œuvre, Monsieur. L'importance que vous lui donnez est une chose toute nouvelle dans notre littérature.*

M. DE FONTANES. — *Comment cela? Que faites-vous de nos moralistes, de nos orateurs sacrés, de tous ces lieux communs sur l'éphémère et l'éternel, sur la fuite de toutes choses et la ruine de toute prospérité?*

M. DE SAINTE-BEUVE. — *Sans doute, mais le Temps était jusqu'ici l'objet de dissertations abstraites : dans* René, *il est l'objet d'un sentiment vif et douloureux. C'est particulièrement le sens des vicissitudes qui me paraît animer le héros. Rapppelez-vous ses réflexions au pied de la statue de Charles II, son retour au château de son enfance. Le Temps nous est naturellement peu sensible, mais l'art, en accentuant la brutalité des changements, nous le rend présent, et pesant.*

M. DE CHATEAUBRIAND. — *Ma vie, en faisant alterner misère et prospérité, souffrances et plaisirs, en me jetant au milieu des catastrophes les plus subites, a évidemment disposé de mon art.*

M. DE SAINTE-BEUVE. — *Vous présentez simultanément deux points extrêmes de l'existence qui est dispersion; ainsi se trouve rudement renoué le fil, et ce nœud est un drame. Vous semblez éprouver jusqu'à la volupté cette sensation double d'un écart et d'une similitude entre deux états de votre destinée.*

M. DE CHATEAUBRIAND. — *Oui, tout jeune, j'avais l'impression qu'une heure est sans retour : la mort est seulement l'aspect le plus vulgaire de l'irréversibilité, comme les ruines, de l'usure universelle. Non seulement le temps passe, mais il a passé par ici et par là...*

M. L'ABBÉ MORELLET. — *Voilà bien des mots, quand le poète disait*

tout simplement : fugit irreparabile tempus! *Du reste, Monsieur, j'ai observé que vous vous laissez volontiers piper aux mots. Déjà, en lisant* Atala, *je me demandais ce que pouvait bien être ce grand secret de mélancolie que la lune aime à raconter aux vieux chênes et aux rivages antiques des mers. Autrefois, on faisait vrai; vous préférez faire beau. Tenez! vous racontez que Chactas, pendant l'orage, tandis qu'il tient Atala sur ses genoux, réchauffe dans ses mains les pieds de son amie : j'ai fait asseoir ma servante sur mes genoux, je n'ai jamais pu lui prendre les pieds!*

M. DE CHATEAUBRIAND. — *Faites-vous peindre dans cette posture, Monsieur l'abbé, et je vous pardonnerai votre critique...*

M. DE STENDHAL. — *M. l'abbé a raison. Pour moi, les mathématiques m'ont inspiré l'horreur du vague et de l'hypocrisie. Quand je suis entré à Polytechnique...*

M. DE SAINTE-BEUVE. — *Quand vous avez failli y entrer...*

M. DE STENDHAL. — *En tout cas, je me suis battu avec un officier du 6e dragons qui béait devant « la cime indéterminée des forêts »; n'est-ce pas dans* Atala?

M. DE CHATEAUBRIAND. — *Si fait!*

M. DE STENDHAL. — *Vous me pardonnerez de préférer d'autres modèles de style. Il ne se passe pas de jour que je ne lise au moins une page du Code Civil, et je m'en trouve fort bien. Voilà la langue de l'avenir!*

M. DE SAINTE-BEUVE. — *Boutade, mon cher!*

M. DE STENDHAL. — *Rien ne se démode comme le style. M. de Chateaubriand est l'enchanteur d'aujourd'hui; je crains qu'avec les enchanteurs d'hier, avec Voiture et Giraudoux, il ne soit parmi les ennuyeux de demain.*

M. DE CHATEAUBRIAND. — *Je n'ai pas votre superbe confiance dans les siècles futurs. Dépasserai-je ma tombe? Si je vais au delà, y aura-t-il dans un monde changé et occupé à tout autre chose un public pour m'entendre? Je n'en sais rien... mais ce que je sais, c'est que ce doute est peut-être plus exaltant que la certitude.*

M. DE SAINTE-BEUVE. — *Il y aura toujours deux partis, Messieurs, à toute époque de l'histoire, et deux races de lecteurs, les uns pour* René, *les autres pour* Lamiel.

M. L'ABBÉ MORELLET. — *Comme il y aura toujours des jansénistes et des jésuites.*

M. SARTRE. — *Des réalistes et des idéalistes, hélas!*

Mme DE BEAUMONT. — *Et des amants et des maris...*

Il y eut un silence. M. de Chateaubriand se leva, mélancolique, et demanda la permission de se retirer. Chacun prit alors congé. Comme l'assemblée se dispersait et que je demeurais en arrière, je vis M. Chalvet retenir un instant l'auteur. Il chuchota : « Dites-

*moi, Monsieur, ne vous resterait-il pas quelques exemplaires de l'édition originale de l'*Essai*? — Hélas! mon cher ami, je n'ai guère que mon exemplaire personnel. A moins... Oui, je dois en avoir encore un autre, que j'ai fait relier par Huser. Le voulez-vous?—Par Huser?» M. Chalvet fit la grimace, «j'aurais préféré Bozerian... Enfin, apportez-le-moi, tout de même!».* — HENRI COTTEZ.

Robineau-Desvoidy, le père de Claudine à l'école. — *En présentant au public la première édition de* Claudine à l'école *(Paul Ollendorff,* 1900), *Willy, auteur présumé de ce livre savoureux, prétendait lui donner par surcroît l'attrait superflu de l'actualité : «C'est, écrit-il dans sa Préface, à des événements échus en* 1899 *que se rapportent ces confessions déroutantes...» Innocente fiction qui rajeunissait de quelque dix ans la biographie de la véritable héroïne. Mais après un demi-siècle, la chronique villageoise où Colette transposa ses souvenirs d'adolescence garde encore assez de souriante jeunesse pour faire fi des petites habiletés publicitaires. Ce n'est pas non plus la malicieuse recherche des portraits saisis sur le vif qui suscite désormais la curiosité des lecteurs; car les biographes de Colette ont apporté sur ce point toutes les révélations souhaitables, et même au delà.*

Cependant un des modèles de la romancière semble avoir échappé à l'attention des commentateurs, parce qu'il avait cessé de vivre au temps où la jeune Gabrielle Colette, élève du cours complémentaire de Mlle Terrain, guettait les manies de ses compatriotes de Saint-Sauveur-en-Puisaye. En effet, le père de Claudine, auteur inédit de la Malacologie du Fresnois, *emprunte ses traits les plus originaux à la légendaire figure du Dr Robineau-Desvoidy, chercheur pittoresque d'une espèce peu commune et «le dernier des diptéristes», si l'on en croit la Société entomologique de France qui, lorsqu'il mourut le* 25 *juin* 1857, *déplora une perte irréparable dans le monde savant.*

Avec sa barbe tricolore, où brille la bave des limaces, auxquelles il consacre son existence, le personnage de Colette représente le type caricatural du vieux naturaliste à idée fixe, dont les études se limitent à un sujet étroit, bien dépourvu de prestige aux yeux du profane. «Aveugle et sourd aux bruits du monde», il néglige l'éducation de sa fille, ignore les vicissitudes de la politique, consacre tous ses soins aux visqueuses bestioles qu'il emprisonne sous de petites cloches de verre ou dans des boîtes de treillage métallique. Isolé dans sa bourgade de Montigny-en-Fresnois, il reçoit de nombreux périodiques parisiens «depuis la Revue des Deux Mondes *jusqu'au* Mercure de France»; *mais uniquement soucieux de sa spécialité, il «y jette un œil superficiel et distrait, le* Mercure de France *ne traitant que bien rarement de malacologie». La jeune Claudine sourit d'une passion aussi exclusive et son ironie lance des traits comiques d'un effet sûr, lorsqu'elle enregistre*

gravement les découvertes paternelles et constate avec une précision bouffonne que le limax flavus *dévore en un jour jusqu'à « 0 gr. 24 de nourriture » tandis que l'*helix ventricosa *n'en consomme que « 0 gr. 19 » dans le même temps.*

Cette prodigieuse minutie des observations, on la retrouve partout dans les travaux de Robineau-Desvoidy, appliquée cette fois non plus aux limaces, mais aux innombrables variétés de mouches, que voit naître l'humide et marécageuse Puisaye. Trois semaines à peine avant sa mort, le Dr Robineau-Desvoidy écrivait : « L'histoire des mouches est immense; leur étude est difficile; de plus, la vie de l'homme est courte... Ce travail m'a déjà dévoré trente-six années de recherches poursuivies sans relâche et sans interruption... Je me condamnai à vivre dans les campagnes, au milieu des bois, des vallées et des collines. Mon isolement intellectuel fut complet. Je ne vécus plus qu'avec moi et qu'avec les insectes. » Pareille abnégation mériterait bien sa récompense; mais le naturaliste « en proie aux frissons de la fièvre » se désespère maintenant à la pensée qu'il risque de disparaître avant d'avoir pu achever l'édition définitive de son Essai sur les Myodaires du canton de Saint-Sauveur. *Les pressentiments du malade n'étaient que trop justifiés et l'œuvre, encore incomplète malgré ses dimensions énormes, fut publiée après la mort de l'auteur, grâce au dévouement de ses amis et admirateurs.*

*La vocation du naturaliste s'était éveillée dès le temps où Robineau-Desvoidy, jeune étudiant en médecine, suivait à Paris les leçons de Cuvier et de Geoffroy-Saint-Hilaire. Lorsque après la soutenance de thèse, il s'établit dans son pays natal de Saint-Sauveur, il se voua bientôt au recensement méthodique des mouches de la Puisaye. Au bout de quatre années d'études, il présente à l'Académie des Sciences les premiers résultats de ses recherches, qui sont favorablement accueillis et obtiennent les honneurs de l'impression parmi les Mémoires des savants étrangers. A cette époque, Robineau-Desvoidy a déjà une solide réputation d'excentrique, si l'on en juge d'après les tirades indignées qu'il multiplie contre « les personnes qui ne savent employer leur vie à rien et croient jeter du ridicule en me reprochant de me consumer sur des mouches ». Mais il se flatte de braver « le sarcasme de l'ignorance stupide » et jusqu'à ses derniers jours, il continuera en effet à enrichir les collections qui peuplent les vitrines de son cabinet d'études, dans la demeure solitaire de l'Ermitage, tandis que de nouvelles observations, s'ajoutant au texte primitif de l'*Essai sur les Myodaires du canton de Saint-Sauveur, *viendront sans cesse gonfler les pages de cette œuvre monumentale.*

L'édition posthume des travaux du Dr Robineau-Desvoidy a rejeté l'ancien titre qui sentait trop sa province. Tirée à deux cent cinquante exemplaires chez Victor Masson, place de l'Ecole-de-Médecine, elle s'intitule Histoire naturelle des Diptères des environs

de Paris. *On y trouve en avant-propos les dernières pages de l'auteur, testament spirituel qui retrace l'histoire de sa vie, et dans une étonnante effusion lyrique confie aux mouches de la Puisaye le soin de sa mémoire : « Mouches, qui avez toujours fait mes plus chères délices... vous pouvez me considérer comme votre homme-lige. Inscrivez seulement mon nom sur le talc diaphane de vos ailes; emportez-le sous le mystère de la nue... » Cette invocation suprême complète opportunément le portrait d'un original que La Bruyère eût jugé digne de figurer dans le chapitre* De la mode.

C'est également à La Bruyère que songe le lecteur, lorsqu'il voit se profiler dans le roman de Colette la silhouette cocasse du père de Claudine, proche parent de cet émule de Diphile qui pleurait sur le trépas de sa chenille favorite. Un critique pointilleux serait même tenté de crier à l'invraisemblance et de dénoncer à cette occasion, dans Claudine à l'école, *l'artifice littéraire d'un pastiche mal dissimulé. Aussi il n'est pas indifférent de montrer à l'arrière-plan la réalité humaine d'un personnage qui n'a rien de factice, même si son portrait semble quelque peu chargé. En effet, maintenant encore, on n'a point perdu à Saint-Sauveur-en-Puisaye le souvenir du Dr Robineau-Desvoidy et de ses collections de mouches. A plus forte raison, au siècle dernier, la conduite insolite du reclus de l'Ermitage défrayait souvent les conversations des villageois, qui avaient été les témoins apitoyés de ses savantes recherches. Quand elle écrivit* Claudine à l'école, *Colette fit donc appel aux ressources de la tradition orale, pour transformer en héros de roman le naturaliste poyaudin. A coup sûr, elle n'eut jamais alors la curiosité de feuilleter les œuvres de son compatriote; car la misanthropie du Dr Robineau-Desvoidy, la grandiloquence de son lyrisme, l'âpreté de ses invectives auraient pu enrichir heureusement la psychologie d'un personnage qui, malgré son caractère plaisant, demeure assez schématique. Mais apparemment, de la volonté même de l'auteur, le père de Claudine ne devait être qu'un profil perdu. C'est pourquoi on ne manquera pas de se réjouir malgré tout, en songeant que Colette a du moins accordé à « l'homme-lige » des Myodaires du canton de Saint-Sauveur une chance nouvelle de passer à la postérité.* — HUBERT FABUREAU.

Sottisier. — *...L'Administration des Finances se déclare prête à accélérer la mise en œuvre des moyens de contrainte dont elle dispose contre les contribuables récalcitrants, tout en acceptant de se montrer conciliante à l'égard des contribuables de mauvaise foi...* (Ce Matin-Le Pays, 25 *juin* 1949.)

Un plan quinquennal est mis sur pied à la force des poignets (Le Monde, 13 *avril* 1949).

Précédé du geôlier qui tenait les clefs et de ses deux garçons qui me suivaient pour m'empêcher de rebrousser chemin, j'arrivai par un étroit escalier au deuxième étage. (*Chateaubriand,* Mémoires d'Outre-Tombe, *éd. Biré-Moreau, t. V, p.* 354.)

S'il s'agissait de quelque chose de véritablement important... on s'en serait probablement aperçu... et si l'on ne s'en est pas aperçu plus tôt, c'est parce qu'on a attendu aujourd'hui pour s'en apercevoir. (*Georges Bidault,* Journal officiel, *débats,* 14 *octobre* 1949, *p.* 5.800.)

...Très épris l'un de l'autre, Elisabeth et Walther résolurent sur-le-champ de faire disparaître l'épouse légitime.

Invitée par des parents qu'elle possédait en Suisse, Elisabeth parvint, par des moyens détournés, à se procurer du chlorure de sodium qu'elle fit parvenir à son amant. Et Walther en faisait chaque jour absorber à sa malheureuse épouse, en lui affirmant qu'il s'agissait là d'un remède exceptionnel qu'on ne pouvait se procurer qu'en Suisse. (Samedi-Soir, *octobre* 1949.)

Le Directeur-Gérant : PAUL HARTMANN.

TYPOGRAPHIE FIRMIN-DIDOT ET C[ie]. — MESNIL (EURE). — 7245 — 1949
Dépôt légal : 1[er] trimestre 1950.

Henri Queffélec aime écrire des histoires bretonnes fort lisibles et vraies, d'une humanité fruste. S'il était un romancier du Middle West, il y a longtemps qu'il aurait été traduit de l'américain. C'est du beau travail français (*Arts*).

M. Queffélec a mené son récit comme il le devait, sans longueurs, dans un style simple et précis... (*Les Lettres françaises*).

Voilà qui est à peine croyable : un roman de jeune écrivain qui n'a pas 800 pages et où on cherchera vainement trace d'« engagement », d'esprit de système, de sexualité, de désespoir, de noirceur. L'auteur n'y est présent que par une tendresse narquoise et chaude pour ses personnages (*La Gazette des Lettres*).

Circonscrite entre trois thèmes : la guerre, la Bretagne, l'école, voilà une page de vie tracée par un observateur épique des hommes et des choses (*Ce Matin*).

Un talent éprouvé, dont l'œuvre ne saurait laisser indifférent, tant il s'y révèle de finesse psychologique, d'humour, de sens humain et spirituel et une qualité de style qui n'est pas courante aujourd'hui (*L'Aube*).

Sur ces trois réalités : la Guerre, la Bretagne, l'Ecole, Henri Queffélec a écrit un roman prenant, de ton épique (*Combat*).

Pour conter cette simple histoire, Henri Queffélec a trouvé le ton qui convenait, le plus souvent simple, mais qui laisse transparaître la grandeur des humbles (HENRI DOYELLE, *Nord-Eclair*, Lille).

Alliant avec un parfait bonheur le réalisme au merveilleux, l'auteur d'*Au bout du monde* a signé là un livre pittoresque, simple, émouvant, sans fadeur, qui conquiert les lecteurs (JEAN GUINAND, *Les Dernières Nouvelles d'Alsace*, Strasbourg).

Par l'absence de recherches, de distorsions et d'hystéries à la mode, l'auteur y donne la mesure de sa maîtrise hautement exemplaire (*Ouest-France*, Rennes).

Le Bout du Monde, étrange, rude, humide, balayé par les embruns, oublié des autorités, palpite sous les yeux du lecteur (*Maine libre*, Le Mans).

C'est vraiment un bon et très bon livre, franc de la mode et pur d'esbroufe... Un beau sujet, en pleine vie, et qui nous change agréablement des deux grandes tentations du roman contemporain, qui sont l'idéologie et l'érotisme (*L'Echo-Liberté*, Lyon).

D'un style précis et sobre, pudique et retenu, Henri Queffélec fait connaître la Bretagne « en profondeur », avec des descriptions de paysages sauvages et des études de personnages primitifs (*Le Provençal*, Marseille).

Habile à recréer une atmosphère toute d'âpreté et de rudesse, appropriée d'ailleurs à sa sensibilité bretonne, M. Queffélec excelle aussi à pétrir des personnages de chair et de sang (*Le Peuple*, Bruxelles).

RAPPEL :

PIERRE REVERDY

LE LIVRE DE MON BORD

NOTES 1930-1936

Un volume in-16 de 256 pages........................... **180 fr.**

Bréviaire d'énergie intérieure... J'ai lu peu d'ouvrages de moralistes où l'on voie le sens de la valeur cultivé avec une loyauté plus exigeante... Ce *Livre de mon Bord* est celui d'une navigation solitaire, mais sur un vaisseau dont le pilote rassemble sur soi l'univers pour la meilleure estime de ses devoirs souverains (**André Rousseaux**, *Le Figaro littéraire*).

Tout ce grand fonds de pensées et de rêveries, de questions posées et de méditations ruminées dont le poème jaillit et auquel, pourtant, il est *irréductible*, le voici offert. Le fonds de Reverdy est d'une grande et belle richesse, la richesse de celui qui cherche précisément à se dépouiller d'un excès de richesse et à se définir, à définir le monde, dans sa plus exacte simplicité (*Les Lettres françaises*).

Pierre Reverdy se révèle à nous comme moraliste, un moraliste considérable... Ce n'est pas la sincérité que j'admire ici; je sais trop bien comment on obtient la sincérité, non, c'est une lucidité difficile et qui va très loin dans la découverte (**Edmond Jaloux**, *La Revue française*).

Reverdy, poète critique à son tour, se place d'emblée sur le rang des La Rochefoucauld, des Joubert. C'est l'homme, s'éclairant de sa longue et minutieuse expérience, qui vient relayer l'animal obscur (**Stanislas Fumet**, *Arts*).

Douce « flèche empoisonnée », qui ne pouvait jaillir que de l'arc d'un pur lyrique! Car voilà ce qui me touche profondément dans ce *Livre de mon Bord :* comme l'indique l'adjectif possessif, il traduit l'admirable égoïsme d'un poète et il offre, pour les années 1930-1936, une digne suite à celui d'Alfred de Vigny... Non moins que son ton confidentiel, cette étroite et constante liaison entre l'éthique et l'esthétique fera du *Livre de mon Bord* un précieux ami pour maint passager de la traversée terrestre (**René Lalou**, *Les Nouvelles littéraires*).



TYPOGRAPHIE FIRMIN-DIDOT ET C[ie]. — MESNIL (EURE). — 1949